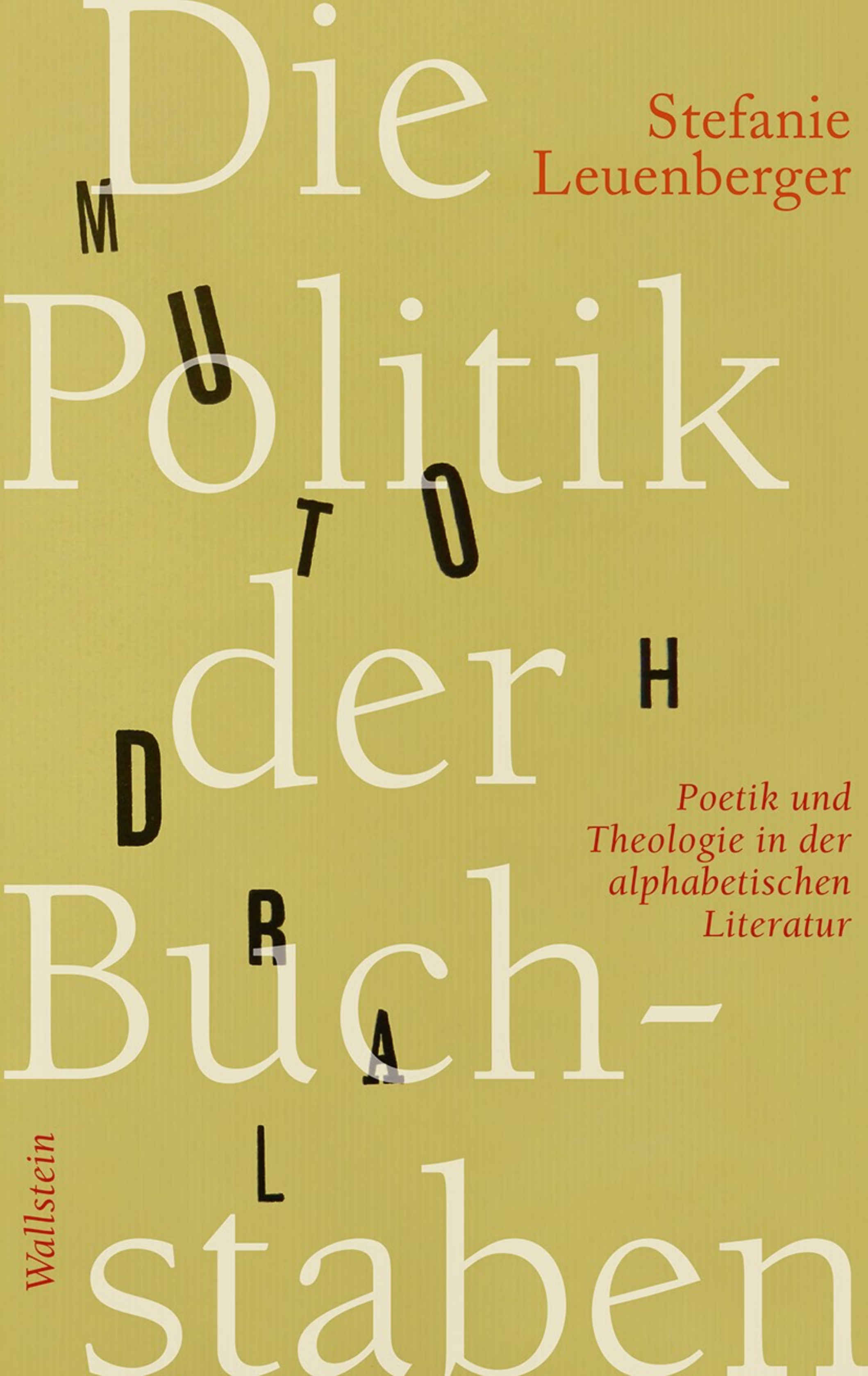

Die Politik der Buch-staben
Stefanie Leuenberger
Poetik und Theologie in der alphabetischen Literatur
Wallstein

Stefanie Leuenberger
Die Politik der Buchstaben

Stefanie Leuenberger

Die Politik der Buchstaben

Poetik und Theologie in der alphabetischen Literatur

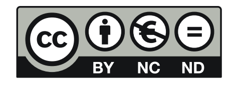
WALLSTEIN VERLAG

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
http://dnb.d-nb.de abrufbar.

www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf,
unter Verwendung einer Seite aus: Filippo Tommaso Marinetti:
Zang Tumb Tuum, Milano 1924, S. 104.

ISBN 978-3-8353-5157-8
DOI: https://doi.org/10.46500/83535157



Inhalt

Einleitung

Bühnenlicht an für die Buchstaben! Sie treten auf, geschmückt und geputzt, sie beginnen zu sprechen und zu argumentieren: Jeder fordert, dass mit ihm die Welt erschaffen werden soll. Und zu Recht: Denn Gott wird einen Buchstaben auswählen, mit dem er seine Schöpfung beginnt. Das ist keine kleine Sache, und daher will jeder der erste sein. Und dies, obwohl gilt: Jeder Buchstabe zählt. Wenn nur einer fehlt oder an der falschen Stelle erscheint, kann die Welt zerstört werden. Die Handhabung und die Kombination der Buchstaben sind also existentielle Aufgaben: Ein einzelner Buchstabe entscheidet über Fortdauer oder Auslöschung der Welt. (Übrigens: Gottes Wahl fiel auf das B.)[1]

Der Midrasch, in dem dieses Geschehen beschrieben wurde, ist Teil der jüdischen religiösen Überlieferung. Viele Jahrhunderte nach der Entstehung dieses Midraschs schrieb Georges Perec um 1970 in das Notizheft, in dem er seine *Histoire du lipogramme* vorbereitete: »Cosmogonie fondée sur les lettres«.[2] In Stichworten hielt er hier fest, dass das vorkabbalistische *Sefer Jezirah* erstmals 1552 durch Guillaume Postel und dann 1642 nochmals durch Johann Stephan Rittangel ins Lateinische übersetzt worden sei und dass dieser Text von drei Arten von Buchstaben handle: von den drei »lettres mères Aleph (A) Mem (M) Shin (SH)«, den »7 lettres doubles« sowie den »12 lettres simples«.[3] Aus ihrer Kombination ging gemäss der Darstellung im *Sefer Jezirah* alles Geschaffene hervor. Zudem notierte Perec, es gebe drei Hauptmethoden der kabbalistischen Schriftauslegung, nämlich »Gematrie, Notarikon, Temurah«.[4] Dann folgt ein

1 *Erste (ältere) Rezension des Alphabet-Midrasch des R. Akiba*. (Nach dem Krakauer und Amsterdamer Druck. Jellinek Bet ha-Midrasch III, S. 50-64). In: August Wünsche: *Aus Israels Lehrhallen. Kleine Midraschim zur jüdischen Ethik, Buchstaben- und Zahlensymbolik*. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1909. Hildesheim 1967 (= Teil IV), S. 168-198.

2 Das Notizheft ist erhalten im Nachlass Georges Perecs: Bibliothèque Nationale, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal: Fonds Georges Perec, boîte 109, »Histoire du lipogramme«, S. 53^{v}. Erschienen ist die *Histoire du lipogramme* dann in: Oulipo: *La littérature potentielle. (Créations Re-créations Récréations)*. Paris 1973, S. 77-93.

3 Notizheft, Nachlass Georges Perecs: Bibliothèque Nationale, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal: Fonds Georges Perec, boîte 109, »Histoire du lipogramme«, S. 53^{v}.

4 Ebd.

Hinweis auf die Bedeutung des Begriffs Temurah – »substitutions anagrammes permutations« – und darauf in Klammern der Eintrag: »[la lettre cachée]«.[5] Die Vorstellung von der weltschöpferischen Handhabung der Buchstaben und die überlieferten Techniken der Schriftinterpretation brachte Perec hier also mit literarischen Formen wie dem Anagramm und dem Leipogramm in Verbindung. Für diese Formen sind die Buchstabenpermutation resp. der fehlende Buchstabe charakteristisch, denen sich ein umfangreicher Teil von Perecs Arbeiten widmet.

Das Interesse an den Lettern teilte Perec mit zahlreichen Autorinnen und Autoren seiner Zeit. Von Ende des 19. Jahrhunderts an beschäftigt sich die Literatur auf eine neue und intensive Weise mit den Grundelementen der Schrift und des Textes. Diese Beschäftigung ist untrennbar verbunden mit der Frage nach den Wirkungsmöglichkeiten der menschlichen Gestaltungskraft über den Bereich der Künste hinaus, das heisst also, mit dem Thema der Veränderung der Welt. Begleitet wird diese Auseinandersetzung mit den Buchstaben durch Arbeiten auf dem Feld der Sprach- und Literaturtheorie: Zuerst etwa durch Ferdinand de Saussures Anagramm-Studien, die sich nach ihrer Veröffentlichung durch Jean Starobinski als für die Entwicklung der Texttheorie des Poststrukturalismus grundlegend erweisen sollten.[6] Die in der Dichtung und Kunst des beginnenden 20. Jahrhunderts zunehmende »obsessive Insistenz auf der Verwirklichung eines bestimmten Schriftbildes«[7] nahm ihren Ausgangspunkt bei der »typographischen Revolution« um 1900, die mit Mallarmés *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* begann und zur Entstehung einer ganz »neuen Form von visueller Poesie« führte.[8] Die Bedeutung, die Mallarmé der Anordnung der Buchstaben und ihrem Verhältnis zu den weissen Flächen zumass, erweist sich dabei als die entscheidende Innovation.[9] Von hier ausgehend, wurde die Frage der Konstellierung der Buchstaben für einen grossen Teil der in den Avantgarden der

5 Ebd.

6 Vgl. Jean Starobinski: *Wörter unter Wörtern. Die Anagramme von Ferdinand de Saussure*. Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1980; Julia Kristeva: *L'engendrement de la formule*. In: *Tel Quel* 1969 (37): S. 34-73 und (38): S. 55-81; Anselm Haverkamp: *Anagramm*. In: Ästhetische Grundbegriffe. Studienausgabe. Band 1. Stuttgart/Weimar 2010, S. 133-153.

7 Monika Schmitz-Emans: *Schrift und Abwesenheit. Historische Paradigmen zu einer Poetik der Entzifferung und des Schreibens*. München 1995, S. 161.

8 Jeremy Adler/Ulrich Ernst: *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Mode*rne. 2. Aufl. Weinheim 1988, S. 215.

9 Siehe dazu Schmitz-Emans: *Schrift und Abwesenheit*, S. 168-185.

Moderne entstehenden Arbeiten wie auch für die Konkrete Poesie und für Texte etwa der amerikanischen Postmoderne bestimmend. Einen Hinweis auf die Gründe für dieses erneuerte Interesse an den Buchstaben im 20. Jahrhundert gibt eine Formulierung aus dem Aufsatz *poesie als mittel zur umweltgestaltung* von Eugen Gomringer:

> die gestalten der buchstaben sind für den typographen wie für den dichter ein gleicherweise spannendes material, dessen geistige aussage – auch bei der beurteilung von gedichten und texten – noch weit mehr beachtung verdient.[10]

Der Vorschlag, das Augenmerk auf die »Gestalten« der Buchstaben zu lenken, ist für die vorliegende Arbeit richtungsweisend. Denn er macht auf die Tatsache aufmerksam, »daß der Buchstabe nicht der Laut« ist und dass »die Her-kunft und Zu-kunft des Buchstabens« somit »unabhängig vom Phonem« sind, dass also die Schrift nicht bloss eine Umsetzung der gesprochenen Sprache darstellt und »das Wort nicht der einzige Umkreis, das einzige Resultat, die einzige Transzendenz des Buchstabens ist«, wie Roland Barthes mit Bezug auf Robert Massins Buchstaben-Kulturgeschichte *La lettre et l'image* schrieb.[11] Zwar dienen die Buchstaben zur Bildung von Wörtern, doch haben sie auch die »Tendenz zur gegenständlichen Verwandlung«[12] und werden häufig »in metaphorische Beziehung zu *etwas anderem* als dem Buchstaben gebracht«,[13] etwa zu Tieren, Pflanzen, zu Instrumenten aller Art, zu Fabelwesen und Monstern, besonders aber zum Menschen.[14] »Die ganze Welt fließt in den Buchstaben ein«,[15] schrieb Barthes angesichts der von Massin gesammelten Beispiele. Der »pansemische«[16] Charakter der Lettern hat zur Folge, dass ein bestimmter Buchstabe Verschiedenes und sogar Gegensätzliches bedeuten kann.[17] Narrativ ausgeführt ist dieser Gedanke in Borges' Erzählung über das Aleph, das den Ort darstellt, »an dem, ohne sich

10 Eugen Gomringer: *poesie als mittel zur umweltgestaltung*. In: ders.: *zur sache der konkreten. I. konkrete poesie*. St. Gallen 1988, S. 63-69, hier S. 65.
11 Roland Barthes: *Der Geist des Buchstabens*. In: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a.M. 7. Aufl. 2013, S. 105-109, hier S. 106.
12 Ebd., S. 105.
13 Ebd., S. 106.
14 Ebd.
15 Ebd., S. 107.
16 Ebd.
17 Ebd.

zu vermischen, alle Orte des Erdenrunds sind«,[18] und wo darauf hingewiesen wird, dass in der Kabbala das Aleph »die Gestalt eines Menschen hat, der auf den Himmel und die Erde zeigt, um anzudeuten, daß die untere Welt Spiegel und Kartenbild der oberen ist«.[19]

Die Vorstellung, dass nicht nur jeder Buchstabe in unterschiedlicher Ausgestaltung erscheinen kann, sondern dass die Buchstaben selbst »Gestalten« *sind*, ist seit der Spätantike in mystischen und diskursiven Texten und zunehmend auch in visuellen Darstellungen erkennbar. Besonders zeigen dies die Initialbuchstaben der Buchmalerei sowie die seit der Renaissance verbreiteten Menschenalphabete und die Fibeln für Leseanfänger. Die vorliegende Arbeit geht von der Grundannahme aus, dass auf dieser Vorstellung von der Gestalthaftigkeit der Buchstaben auch in der Moderne die intensive Beschäftigung mit den Lettern beruht. Verbunden ist diese mit einer produktiven Auseinandersetzung mit dem historischen Diskurs der Kombinatorik.

Gegenstand der vorliegenden Untersuchung sind Texte der deutschen, französischen und englischsprachigen Literatur, die durch ihre besondere Form ihre elementaren Bestandteile in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stellen: Sie exponieren die Buchstaben, indem sie sie isolieren, gruppieren, konstellieren, kombinieren, permutieren oder vermeiden, sie zu Bild-Text-Formationen zusammenfügen oder das Alphabet als strukturierendes Prinzip wählen. Bereits in der Antike entwickelten sich sowohl kanonische Formen des Figurengedichts im Funktionszusammenhang des religiösen Kults, der Panegyrik und der Moraldidaxe als auch literarische Formen, die durch eine strenge Konstruktionsvorgabe bestimmt sind: etwa Abecedarien, für die sich frühe Beispiele in den biblischen Psalmen und Klageliedern finden, sowie Akrosticha, Anagramme, Pangramme, Tautogramme, Chronogramme, Leipogramme und Palindrome. In der Renaissance und im Barock wurden diese Formen aufgenommen und beträchtlich erweitert. Während in den folgenden beiden Jahrhunderten kaum noch Texte dieser Art entstanden, entwickelte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine auffallende Leidenschaft dafür: Indem die überlieferten Muster aufgebrochen oder in vielfacher Weise variiert und miteinander kombiniert wurden, entstanden ganz neue Formen, denen das Interesse dieser Studie gilt. Sie geht von den folgenden beiden Thesen aus:

18 Jorge Luis Borges: *Das Aleph*. In: ders.: *Sämtliche Erzählungen*. München 1970, S. 111-125, hier S. 119.
19 Ebd., S. 124.

1. Texte, die ihre Grundelemente exponieren, evozieren die Vorstellung von der Erschaffung der Welt durch die Kombination von Buchstaben, die sich damit als eine über den Zusammenbruch der metaphysischen Systeme hinaus wirksame Denkfigur erweist. Als schöpferischer Akteur gilt seit der Frühen Neuzeit der Mensch, dem nun die Hervorbringung von Texten obliegt. Buchstabenkombinatorische Texte dienen der Reflexion über sein kreatives Potential, sie thematisieren die Möglichkeiten und die Verfahren des Schaffens, der Gestaltung und der Veränderung.

2. Die Anthropomorphisierung der Lettern lässt die Konstellierung der Buchstaben im Text, die Art und Weise der Verbindung zwischen den Elementen dieser geordneten Menge von Zeichen, als eine Reflexion über die Ordnung und die Regeln des gesellschaftlichen Zusammenlebens lesbar werden. Die Überlegungen zur menschlichen Gestaltungs- und Veränderungkraft beziehen sich damit auf soziale Verhältnisse und politische Systeme. Der Mensch ist in diesen Texten also zugleich Akteur und Objekt der Reflexion wie auch der Handlung.

Ausgangspunkt der Untersuchung ist also die Form der Texte: Sie ist politisch, indem sie sich mit bestehenden Verhältnissen und Systemen auseinandersetzt und sie auf ihre Tauglichkeit hin prüft, sie gegebenenfalls verwirft und Alternativen diskutiert. Als das Wesentliche der Politik soll im Folgenden, im Sinne von Jacques Rancières Konzept der »Mésentente«,[20] genau jene »Demonstration des Dissens« verstanden werden, die das »Vorhandensein zweier Welten in einer einzigen« sichtbar macht.[21] Von Aristoteles ausgehend, definiert Rancière Politik als »Herrschaft über Gleiche«, es ist »ein paradoxer Handlungstyp«, denn der Bürger hat »an der Tatsache des Herrschens und des Beherrschtwerdens« gleichermassen teil.[22] Somit ist Politik »eine spezifische Unterbrechung der Logik der *arche*«,[23] eines Herrschaftsanspruchs, der sich tradtionellerweise auf einen »Unterschied der Geburt«, auf »Überlegenheit der Natur« oder auf

20 Jacques Rancière: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Aus dem Französischen von Richard Steurer. Frankfurt a.M. 2002.

21 Jacques Rancière: *Zehn Thesen zur Politik*. Aus dem Französischen von Mark Blankenburg. Zürich/Berlin 2008, S. 33.

22 Ebd., S. 11.

23 Ebd., S. 15.

die »Herrschaft des Wissens« stützt.[24] Die Demokratie ist gerade durch »das Fehlen eines Anspruchs aufs Regieren« gekennzeichnet, hier bestimmt einzig das Los.[25] Als *demos* wurde zunächst derjenige Teil der Gemeinschaft bezeichnet, »der nicht zählt, der keine zu vernehmende Sprache hat«[26] und »der an etwas teilnimmt, woran er keinen Anteil hat«.[27] Das Konzept der Demokratie entstand als Folge der Reformen des Kleisthenes und ist »ein Kunstgriff, um jene Logik zu durchkreuzen, die das Reichtumsprinzip als Erbe des Geburtsprinzips ausgibt«.[28] So ist der *demos* »die supplementäre Existenz, welche die Zählung der Ungezählten oder den Anteil der Anteillosen festschreibt, das heißt in letzter Instanz, die Gleichheit der sprechenden Lebewesen, ohne die Ungleichheit selbst undenkbar wäre«.[29] Demokratie ist daher nach Rancière die »Einsetzung selbst der Politik«.[30] Ihr wesentlich ist »die Demonstration des Dissens, als Vorhandensein zweier Welten in einer einzigen«.[31] Das heisst, sie muss ihren Raum konfigurieren, ihn umgestalten, und zwar im Streit um die »Aufteilung des Sinnlichen«.[32] Das »Unvernehmen« eröffnet also die »Sphäre der Politik«.[33] Dabei sind nach Rancière die politischen Subjekte »nicht die Repräsentanten der Teile einer Bevölkerung. Sie sind Prozesse der Subjektivierung, die eine *mésentente* einleiten, einen *dissensus*: Der politische Dissens ist kein schlichter Interessens-, Meinungs- oder Wertekonflikt. Worum es dabei geht, ist ein Konflikt um das Allgemeine selbst.«[34] Gemeint ist also nicht der Streit um die Lösung spezifischer Probleme, sondern es geht um »den Streit um das, was sichtbar ist oder nicht, als Element in einer Situation, um das, was – seinen Elementen nach – dem Allgemeinen angehört oder nicht, um die Fähigkeit der Subjekte, dieses Allgemeine zu bezeichnen und sich mit ihm argumentativ auseinanderzusetzen. Es ist dies die Teilung des sinnlich Gegebenen selbst.«[35]

24 Ebd., S. 16.
25 Ebd.
26 Ebd., S. 20.
27 Ebd., S. 21.
28 Ebd., S. 24.
29 Ebd.
30 Ebd., S. 19.
31 Ebd., S. 33.
32 Ebd., S. 33 f.
33 Jacques Rancière: *Überlegungen zur Frage, was heute Politik heißt*. In: *Dialektik – Zeitschrift für Kulturphilosophie* 1 (2003), S. 113-122, hier S. 118.
34 Ebd.
35 Ebd.

Nach Rancière setzt jedes politische Handeln »eine Verweigerung gegenüber dem Gegebenen einer Situation und die Einführung von Objekten oder Subjekten voraus, die dort vorher nicht gezählt worden waren«.[36]

Folglich ist die Form eines Textes also deshalb politisch, weil sie sich, wie Roland Barthes es beschrieb, als »erste und letzte Instanz literarischer Verantwortlichkeit«[37] erweist, denn sie macht etwas sichtbar, »sie weiß, sie denkt, sie engagiert«.[38] Und sie tut dies gerade deshalb, weil sie ohne das »proklamierte Engagement«[39] auskommt: Was diese Texte zeigen, wird, wie Adorno ausgeführt hat, vermittelt »durch die Gestalt des Werkes, dessen Kristallisation sich zum Gleichnis eines Anderen macht, das sein soll«.[40] Damit sind sie »Anweisungen auf die Praxis, deren sie sich enthalten: die Herstellung richtigen Lebens«.[41] In sie ist »die Politik eingewandert«, auch wenn sie »von Engagement kein offenes Emblem mehr« tragen: Diese Texte verdanken ihre Ausdrucks- und Wirkungskraft gerade ihrer Mehrdeutigkeit und Interpretationsbedürftigkeit, sie wirken jenseits von ideologisch verorteter Propagandakunst und Tendenzliteratur, durch ihre spezifischen poetischen Verfahren.[42]

Die Form selbst enthält ihre eigenen Informationen, die die Typographie liefert. Diese Informationen sind leicht zu übersehen und zuweilen schwer festzumachen. Sie sind das der Literatur ganz Eigene. Hier wird daher besonders deutlich, was Roland Barthes mit seiner Unterscheidung von Sprache und Literatur meinte: Sprache ist der Ort der strukturellen Macht, Literatur dagegen behauptet nicht, »daß sie etwas weiß, sondern, daß sie *von* etwas weiß«, nämlich, »daß sie über die Menschen Bescheid weiß«.[43] Sie verzichtet auf Fixierung und Fetischisierung, was sich gerade an der Arbeit mit der Form zeigt. Georges Perecs Leipogramm-Roman *La disparition* ist dafür

36 Ebd., S. 119.

37 Roland Barthes: *Am Nullpunkt der Literatur*. In: ders.: *Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit*. Frankfurt a.M. 2006, S. 7-69, hier S. 66.

38 Roland Barthes: *Literatur und Diskontinuität. Über »Mobile« von Michel Butor*. In: ders.: *Am Nullpunkt der Literatur,* S. 137-150, hier S. 144.

39 Theodor W. Adorno: *Engagement*. In: ders.: *Noten zur Literatur*. Frankfurt a.M. 1974, S. 409-430, hier S. 426.

40 Ebd., S. 429.

41 Ebd.

42 Ebd., S. 430.

43 Roland Barthes: *Leçon/Lektion*. Französisch und Deutsch. Übersetzt von Helmut Scheffel. Frankfurt a.M. 1980, S. 27.

ein Beispiel: Dass im Text gerade das im Zentrum steht, was nicht sichtbar ist und dessen Abwesenheit zunächst gar nicht bemerkt wird, zeigt die mögliche kritisch-subversive Funktion dieser Literatur. War es 1959 der Algerien-Konflikt mit seinen in Frankreich lange verdrängten Folgen, dessen Beendigung Perec mit der marxistischen Herausgebergruppe von *La Ligne générale* forderte, so war es um 1969 ein weiter zurückliegendes Verdrängtes, das seine Texte aufspürten und damit ihre eigenen Antworten auf die Frage nach der Möglichkeit eines Schreibens nach Auschwitz gaben.

Richtet man das Augenmerk auf die Verschränkung von Form und Wortbedeutung in diesen Texten, kann man v.a. drei Bereiche der Reflexion über die menschliche Gestaltungskraft im Hinblick auf die Bedingungen des Zusammenlebens voneinander abgrenzen:

Im ersten Bereich wird die Debatte über bestehende Herrschaftsformen geführt. Die Texte analysieren Ordnungen und beurteilen sie: Etwa weisen sie durch ihre eigene defizitäre Struktur auf irreparable systembedingte Mängel hin oder thematisieren durch Auflösung der Textordnung die Destruktion des bestehenden Systems. Oder sie führen die Herstellung einer anderen – besseren – Ordnung aus den vorgefundenen Bruchstücken vor. Damit verbunden ist die Absage an den Status quo: Zur Sprache kommt die Auffassung, dass die Verhältnisse so, wie sie sind, nicht akzeptabel seien und dass man sie ändern könne. Dass, wer A sagte, nicht auch B sagen muss, ist nicht nur in Texten von Bertolt Brecht und Thomas Mann, sondern auch von Otto Nebel festgehalten worden,[44] einem Autor, der in manchen Arbeiten die ästhetische Reflexion untrennbar mit der leipogrammatischen Form verband.

Im zweiten Bereich geht es um den Umgang der Gesellschaft mit

44 »Wer a sagt, der muß nicht b sagen. Er kann auch erkennen, daß a falsch war.« Bertolt Brecht: *Der Jasager. Der Neinsager* (1929-31). In: ders.: *Stücke 3*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. von Werner Hecht u.a. Berlin/Weimar/Frankfurt a.M. 1988, S. 57-72, hier S. 71. – »Zu entschuldigen ist es nicht, daß wir blieben, und es zu erklären fast ebenso schwer. Glaubten wir B sagen zu müssen, nachdem wir A gesagt und irrtümlicherweise die Kinder überhaupt hierher gebracht hatten? Ich finde das ungenügend. Unterhielten wir selbst uns denn? Ja und nein, unsere Gefühle für Cavaliere Cipolla waren höchst gemischter Natur, aber das waren, wenn ich nicht irre, die Gefühle des ganzen Saales, und dennoch ging niemand weg.« Thomas Mann: *Mario und der Zauberer. Ein tragisches Reiseerlebnis* (1930). In: ders.: *Tonio Kröger. Mario und der Zauberer. Ein tragisches Reiseerlebnis*. Frankfurt a.M., 45. Aufl. 2010, S. 74-127, hier S. 110. – »Wer A sagt, ist durchaus nicht verpflichtet Be zu sagen.« Otto Nebel: *Die Kunst der Fuge in der Dichtung* (1945/49). In: ders.: *Das dichterische Werk*. Hg. von René Radrizzani. München 1979. Bd. 3, S. 154.

ihrer Geschichte und um die Konsequenzen der Erinnerungspolitik für ihre Gegenwart und Zukunft: Buchstabenkombinatorische Texte thematisieren durch unterschiedliche Verfahren das Verhältnis einer Gesellschaft zu ihrer Vergangenheit. Exemplarisch hat dies Roland Barthes gezeigt, als er nach seinen frühen Überlegungen zur Entwicklung einer neuen, weder bourgeoisen noch marxistischen Schreibweise und eines Humanismus, der »endlich die Geschichte in sein Bild vom Menschen integriert hat«,[45] die mögliche Gestalt eines Textes vorstellte, der diese Forderung einlöst: Michel Butors 1962 erschienenes Amerika-Buch *Mobile*. Es war von der zeitgenössischen Kritik wegen seiner ungewohnt »diskontinuierlichen«,[46] abecedarischen Struktur, die die bisherigen »graphischen Normen«[47] in Frage stellte, weitgehend abgelehnt worden. Barthes dagegen führte an diesem Text vor, dass die Form etwas »findet«, nämlich, in diesem Fall, »ein bestimmtes *Wissen* über Amerika«, das sonst verborgen bliebe: »Daß dieses Wissen nicht in begrifflichen Termini ausgesprochen wird, sondern nach einem besonderen Tableau von Zeichen, gerade das macht die Literatur aus. Sie ist ein Code, den zu entschlüsseln man akzeptieren muß.«[48] Die »fragmentierte«, weil alphabetisch strukturierte Ordnung in *Mobile* lässt schlaglichtartig Details aus drei bestimmten historischen Epochen aufleuchten – »Indianer, 1890, heute« –, sie ermöglicht also »eine Tiefendarstellung, bei der die Vergangenheit die perspektivische Dimension bildet«.[49] Was die Textstruktur im Falle von *Mobile* sichtbar werden lässt, ist damit nicht nur die Existenz von Geschichte überhaupt, sondern vor allem die lange unbeachtet gebliebene Gleichzeitigkeit unterschiedlicher historischer Narrative. Wenn also Form »die erste und letzte Instanz literarischer Verantwortlichkeit«[50] ist, dann auch deshalb, weil sie ermöglicht, die »andere« Geschichte lesbar werden zu lassen. Dies hat Folgen für die Einschätzung der Gegenwart und für Zukunftkonzepte. Der Titel von Barthes' Schrift *Le degré zéro de l'écriture* kehrt daher in einer Anspielung in Perecs *Histoire du lipogramme* wieder:

> En ce sens, la suppression de la lettre, du signe typographique, du support élémentaire, est une opération plus neutre, plus nette, plus

45 Barthes: *Am Nullpunkt der Literatur*, S. 67.
46 Barthes: *Literatur und Diskontinuität*, S. 147.
47 Ebd., S. 138.
48 Ebd., S. 144.
49 Ebd., S. 145.
50 Barthes: *Am Nullpunkt der Literatur*, S. 66.

> décisive, quelque chose comme le degré zéro de la contrainte, à partir duquel tout devient possible.[51]

Möglich wird hier also eine neue, andere Schreibweise, die das Verdrängte zur Sprache bringt. Während das Verfahren der Leipogrammisierung Abwesendes ins Licht rückt, ist die Buchstabenpermutation im Anagramm, die aus einem gegebenen Wort etwas vorher nicht Dagewesenes macht, nach Bernard Magné mit dem Erzählen selbst zu vergleichen und lässt damit das Prinzip erkennbar werden, nach dem solche Texte funktionieren:

> […] l'écriture, en ses fictions, refait l'histoire, en inverse et le cours et le sens, s'appuyant justement pour avancer et consolider son espace sur tout le négatif ou l'envers d'un vécu : la cassure, le manque, l'absence, la disparition, la perte.[52]

Die Tatsache, dass die Kombination der Buchstaben bestehende Konstellationen reflektiert und Alternativen sichtbar werden lässt, sich also mit der Zukunft auseinandersetzt, hat Barthes mit dem Verfahren der »bricolage« in Verbindung gebracht: »Wie der Bastler *sieht* der Schriftsteller (Lyriker, Romancier) die Bedeutung der bewegungslosen Einheiten, die er vor sich hat, erst dann, wenn er sie zueinander in Beziehung setzt«, der Text wird damit zu einem »*Puzzle des Bestmöglichen*«.[53] Kunst dient dann dazu, die »ernste Frage […] nach der *Möglichkeit* der Welt, oder, mit Leibniz gesprochen, nach der Kompossibilität« zu stellen.[54]

Damit eng verbunden ist als dritter Bereich des Politischen die Haltung einer Gesellschaft gegenüber der Sprache und dem Körper des Anderen. Wenn Texte einer contrainte, also einer selbstauferlegten Konstruktionsregel, unterworfen sind, etwa der Ordnung des Alphabets, enthalten sie oft auch anderssprachige Wörter, es sind also mehrsprachige, polyphone Texte. Sie ermöglichen die Reflexion über die *eine* Sprache und die Vielheit der Sprachen. Diese Reflexion steht im Zusammenhang mit der Frage nach der Entwicklung, Wiederher-

51 Perec: *Histoire du lipogramme*, S. 92.

52 Bernard Magné: *Voyages divers*. In: Georges Perec: *Le Voyage d'hiver*/ Jacques Roubaud: *Le Voyage d'hier*. Précédés de *Voyages divers*, preface de Bernard Magné. Suivis de *Voyages d'envers*, postface de Julien Bouchard. 2. Aufl. Nantes 1997, S. 9-13, hier S. 13.

53 Barthes: *Literatur und Diskontinuität*, S. 150.

54 Ebd.

stellung oder Förderung einer nationalen (Literatur-)Sprache sowie mit der Diskussion über Sprachpluralismus und Sprachpatriotismus, über ›eigene‹ und ›fremde‹ Sprache, d.h. über die »Einsprachigkeit des Anderen«,[55] und damit über die Inklusion und Exklusion von Individuen und Gruppen. Ebenfalls zur Diskussion gestellt werden Konzepte einer zukünftigen Sprache, die diese Dichotomien überwindet: Zum einen kann dies, wie in Barthes' »Utopie der Sprache«, die Bemühung um einen »Nicht-Stil« oder »mündlichen Stil« sein, in dem sich die Vorwegnahme »eines absolut homogenen Zustandes der Gesellschaft« zeigt.[56] Zum anderen kann es auch die Bemühung um eine Form sein, wie sie auf dem Gebiet der Architektur und des funktionalen Designs seit den 1950er Jahren erkennbar ist. Hier erfolgten Diskussionen, die auf die »demokratische geschmacksschulung«[57] hinwirken sollten und an die die Dichtung anknüpfen konnte. Der Dichter sollte, wie Eugen Gomringer es formuliert hat, »sich nicht mehr als schöngeistige randfigur verstehen, er musste zum direktbeteiligten werden«,[58] sollte ein »ausschlaggebender mitarbeiter«[59] sein:

> die konkrete poesie verstand sich deshalb schon früh als ästhetisches stimulans in der entwicklung einer universalen gemeinschaftssprache. sie bot das umfassende geistige spielfeld, auf dem, wie bereits eingangs erwähnt, dem dichter die rolle des gesetzgebers und schiedsrichters zukommt. unter einer gemeinschaftssprache stellten wir uns dabei nicht etwa eine neuauflage von volapük oder esperanto vor, auch nicht eine einzige der gegebenen Sprachen (so gut sich das englische in der praxis bewährt), sondern eine bewusst auf visueller und auditiver kommunikation beruhende einstellung zur sprache, die schliesslich aus jeder bestehenden sprache eine in zeichen und syntax leichtfassliche sprachanwendung erlaubt. die so anvisierte sprache kann von den verschiedensten seiten her gespeist werden, nicht zuletzt auch von elementen der mundarten, denen sich konkrete dichter instinktiv und bewusst schon früh zuwandten. indem sie modelle aus objektivierten elementen ver-

55 Vgl. Jacques Derrida: *Die Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese*. Aus dem Französischen von Michael Wetzel. München 2003.

56 Barthes: *Am Nullpunkt der Literatur*, S. 69.

57 Gomringer: *poesie als mittel zur umweltgestaltung*, S. 64.

58 Ebd., S. 66.

59 Ebd., S. 65.

> schiedener sprachen herstellt, ist die konkrete poesie zum kern der universal verstandenen gemeinschaftssprache geworden.[60]

Laut Gomringer ist es das Anliegen der Konkreten Poesie seit ihren Anfängen, »den platz des dichters zu seinem nutzen und zum nutzen der gesellschaft neu zu bestimmen«.[61] Er teilt die Auffassung derjenigen, »die sich von der revolutionierung der sprache eine revolutionierung dieser gesellschaftsverhältnisse erhoffen«.[62] Daher ist es seiner Ansicht nach »ein ganz grosses engagement, wenn man sich für bewusstseinsbildung einsetzt, wenn man sich um sprachentwicklung, sprachrelation bemüht«.[63] Dabei geht es nicht nur um Engagement im »präzis soziologischen sinn«, sondern darum, »die syntax aufzubrechen«: Er stimme, so Gomringer, diesbezüglich überein mit manchen jüngeren konkreten Poeten, »die in der hierarchischen struktur unserer herkömmlichen sprache die spiegelung gesellschaftlicher hierarchie sehen und durch die sprengung der syntax ein aufbrechen sozialer konventionen erreichen wollen«.[64]

Überblickt man die drei genannten Bereiche, so kann die vorliegende Arbeit Erkenntnisgewinn im Hinblick auf die folgenden drei Punkte bringen:

1. Buchstabentexte sind, entgegen der bis heute in der Forschung häufig wiederholten Annahme, keine semantisch leere Spielerei.
2. Buchstaben werden in Texten zum Leben erweckt. Sie sind Objekt und Subjekt des Textes; dieser ist Abbild der Gesellschaft, und damit wird er zum Feld politischer Auseinandersetzung. Politik wird hier als Prozess der Aushandlung angesehen, wenn es um die Bedingungen des Zusammenlebens, um die Interpretation der Vergangenheit und um die Folgen geht, die für die Zukunft daraus gezogen werden.
3. Buchstaben-Texte dienen auch der Reflexion über die Rolle des Autors, über seine Möglichkeiten und die Grenzen dieser Möglichkeiten. Daraus kann man den Schluss ziehen:

60 Ebd., S. 65 f.
61 Eugen Gomringer: *vom vers zur konstellation – zweck und form einer neuen dichtung*. In: ders.: *zur sache der konkreten. I. konkrete poesie*, S. 9-11, hier S. 10.
62 Eugen Gomringer: *wie konkret kann konkrete poesie sich engagieren?* In: ders.: *zur sache der konkreten. I*, S. 97-99, hier S. 98.
63 Ebd., S. 99.
64 Ebd.

Texte, die zunächst als rein formalistische Arbeiten erscheinen, können gerade über ihre Form auf Inhalte verweisen, deren Komplexität anders nicht ausgedrückt werden kann. Man hat es folglich, wie Georges Perec schrieb, mit einer »écriture comme pratique, comme travail« zu tun.[65] Die Gruppe Oulipo hat es so formuliert: »Ceci n'est pas de la littérature aléatoire«.[66] Wenn Perec über den biblischen Text und über das Ideal seiner eigenen Arbeit schrieb: »chaque lettre, chaque mot appartiennent à la nécessité«,[67] dann zeigen sich damit die Möglichkeiten, die sich aus der akribischen Arbeit an der Form ergeben: »Tout en sauvegardant les droits de la fantaisie, Perec réussit à abolir tout hasard«, schrieb Marcel Benabou in einer Rezension zu *La disparition*.[68] Die Arbeit an der Form ist Teil einer öffentlichen Stellungnahme, und damit sind diese Texte hinsichtlich ihrer Verfahren vergleichbar mit den von Leo Strauss beschriebenen, in Zeiten der Verfolgung entstehenden Werken von Autoren, die ihre philosophische und politische Position durch eine »eigentümliche Schreibtechnik«[69] zu tarnen gezwungen sind.[70] Wer sich auf ein genaues Studium dieser Texte einlässt, erhält durch Auffälligkeiten in Struktur und Stil Hinweise auf das Verschwiegene.[71] Deutlich wird die Tatsache, dass ein Autorsubjekt genau diese Form und keine andere geschaffen hat. Wenn die »Grundbausteine« literarischer Texte zum Thema werden, stellt sich damit neben der Frage nach den »Voraussetzungen« und den »Möglichkeitsbedingungen« von Literatur also immer auch diejenige nach ihren »Wirkungen«.[72] Es

65 Perec: *Histoire du lipogramme*, S. 79.
66 *Note de l'éditeur*. In: *Oulipo: La littérature potentielle. (Créations Re-créations Récréations)*, S. 11-12, hier S. 11.
67 Perec: *Histoire du lipogramme*, S. 77.
68 Marcel Benabou, Rezension zu Perecs *La disparition*. Erhalten im Nachlass Georges Perecs: Bibliothèque Nationale, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Fonds Georges Perec, boîte 86, S. 86.2.2.4.
69 Leo Strauss: *Verfolgung und die Kunst des Schreibens*. In: Leo Strauss/Alexandre Kojève/Friedrich Kittler: *Kunst des Schreibens*. Hg. von Andreas Hiepko. Berlin 2009, S. 23-50, hier S. 29.
70 Es ist daher wohl kein Zufall, dass sich in Georges Perecs Bibliothek eine Übersetzung von Walter Benjamins *Allemands*, der Tarnschrift *Deutsche Menschen,* befand: Walter Benjamin: *Allemands. Une série de lettres* (1936). Perec besass sie in der Ausgabe der Bibliothèque allemande, 1979. Vgl. den *Catalogue de la bibliothèque de Perec*, S. 125. http://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/catalogue_de_la_bibliotheque_de_georges_perec.pdf [14.1.2022]
71 Strauss: *Verfolgung und die Kunst des Schreibens*, S. 50.
72 Monika Schmitz-Emans: *Vorbemerkung zu diesem Buch*. In: dies./Daniel-Pascal Zorn (Hg.): *ABC-Bücher.* Über Buchstaben und Alphabetisches in der Literatur. Bochum/Essen 2010, S. 9-12, hier S. 9.

erscheint daher heute als unabdingbar, sich nicht nur mit der »Medialität« von Literatur auseinanderzusetzen, nicht nur mit »ihrer Beziehung zu den Ordnungen der Sprachen und des Wissens« und mit »ihrer Reflexion über die eigene ›Buchstäblichkeit‹ als Beitrag zur Selbstbespiegelung«, sondern auch mit »ihren politisch-sozialen Wirkungsfeldern«.[73] Denn die Texte wenden sich einem Publikum zu und eröffnen die Debatte über die Konfigurierung und Umgestaltung des Raums im Streit um die »Aufteilung des Sinnlichen«.[74] Wie sie dabei vorgehen, soll in der vorliegenden Arbeit anhand von ausgewählten Textbeispielen studiert werden. Zunächst aber wird im folgenden ersten Kapitel ein Blick auf die Vielgestaltigkeit der Texte geworfen, die über die Jahrhunderte aus der intensiven Beschäftigung mit den Buchstaben entstanden, und es wird ein Überblick über die ihnen bisher gewidmeten Forschungsdiskussionen gegeben.

73 Ebd.
74 Rancière: *Zehn Thesen zur Politik*, S. 33f.

Zur Einführung

»subtilitez friuoles & vaines«? Buchstaben-Texte in der Forschungsdiskussion

Texte, Bilder und Kunstobjekte, die die Schriftzeichen auf markante Weise exponieren – seien es diejenigen eines ideographischen oder eines phonetischen Systems –, sind in zahlreichen Kulturen seit dem Beginn des Schriftgebrauchs verbreitet.[1] Es existiert ein über die Jahrhunderte angewachsenes und daher enorm umfangreiches Corpus an Texten, die die Buchstaben und die Art ihrer Konstellierung in den Vordergrund rücken. Es zeigt sich darin die Beschäftigung des Menschen mit einem Medium, das zum einen der dauerhaften Speicherung von Informationen und der Übermittlung semantisch komplexer Nachrichten dient und zum andern die visuelle Darstellung von Lauten ermöglicht, die diese gleichzeitig akustisch realisierbar und optisch wahrnehmbar macht. Dieser Sachverhalt schuf die Voraussetzung für die kalligraphische Ausgestaltung der Schriftzeichen und führte bereits früh auch zur Hervorbringung figurativer Texte:

Das umfangreiche Dokumentationsmaterial zu visuellen Textformen von den frühesten überlieferten Zeugnissen bis in die Gegenwart, zusammengestellt in Forschungsarbeiten von Altphilologen, Mediävisten, Spezialisten für indische und ostasiatische Religionen und Literaturen, Islamwissenschaftlern, Judaisten und Neuphilologen, umfasst literarische und nichtliterarische Textformen und stammt aus unterschiedlichen Funktionszusammenhängen: etwa aus dem des

1 Vgl. Berjouhi Bowler: *The Word as Image*. London 1970; Klaus Peter Denker (Hg.): *Text-Bilder. Visuelle Poesie international. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Köln 1972; Jeremy Adler/Ulrich Ernst: *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. 2. Aufl. Weinheim 1988; Dick Higgins: *Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature*. New York 1987; Jerome Rothenberg/Harris Lenowitz: *Exiled in the Word. Poems & Other Visions of the Jews from Tribal Times to Present*. Washington 1989; Ulrich Ernst: *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*. Köln/Weimar/Wien 1991, besonders Teil XIV: *Ausblick auf Paradigmata ausserhalb des abendländischen Kulturkreises*, S. 738-830; Giulio Busi: *Catalogue of the Kabbalistic Manuscripts in the Library of the Jewish Community of Mantua, with an appendix of texts edited together with S. Campanini*. Fiesole 2001.

religiösen Kults, z. B. Mandalas und sakrale Kalligraphie, der Mystik und der Magie, aber auch der Panegyrik, besonders des Herrscher-, Mäzenaten-, Gelehrten- und Frauenlobs,[2] sowie der moralischen Didaxe oder der Gelegenheitsdichtung.[3] Diese Texte zeichnen sich durch den »Aufbau kunstvoller Lesestrukturen« aus, und je nach Organisation der Elemente erfordern sie eine »deszendierende, aszendierende, palindromartige und zirkuläre« Lesebewegung, zuweilen auch das »Lesen überkreuz und im Sprung, namentlich im Rösselsprung«.[4]

Die Forschung zu diesen Texten trägt der Tatsache Rechnung, dass ihr Untersuchungsgegenstand »an der Nahtstelle zur bildenden Kunst«[5] lokalisiert ist und dass sie es mit dem »Phänomen der Aufhebung von Gattungsgrenzen«[6] zu tun hat: Vorgeschlagen wurde, die sich hier manifestierende wechselseitige Durchdringung der Künste auf der Basis eines komparatistischen Ansatzes zu untersuchen[7] und die vielfachen Dimensionen dieser Kunstwerke in intensiver interdisziplinärer Zusammenarbeit von Literaturwissenschaft, Kunstgeschichte, Geschichtswissenschaft, Schriftgeschichte und musikhistorischer Forschung auszuleuchten, Letzteres besonders deswegen, weil davon ausgegangen wird, dass gerade in der Musik der Frühen Neuzeit »Ausprägungen des figurierten Notensatzes […] und permutative Formen« teilweise durch die »entsprechenden Spielarten der visuellen Poesie« angeregt wurden.[8]

Richtet man den Fokus ausschliesslich auf literarische Texte aus dem von der antiken und der jüdisch-christlichen Überlieferung geprägten Kulturbereich, so findet man hier ein umfangreiches Corpus an Texten, die die Buchstaben exponieren:

Zum einen sind es Formen der »optischen Poesie«, die – nach einer

2 Vgl. z. B. Ernst: *Carmen figuratum*, S. 767, 777, 815; Rothenberg/Lenowitz: *Exiled in the Word*, S. 22, 61, 226.

3 Ernst: *Carmen figuratum*, S. 817.

4 Ebd., S. 807.

5 Ebd., S. XIV.

6 Klaus Peter Dencker: *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*. Berlin/New York 2011, S. 14.

7 Ulrich Ernst (Hg.): *Visuelle Poesie. Historische Dokumentation theoretischer Zeugnisse*. Bd. I: *Von der Antike bis zum Barock*. Berlin/Boston 2012, S. V.

8 Ernst: *Carmen figuratum*, S. XV. In der Musik spielen Permutationen eine wichtige Rolle, vgl. *Kommentare zur Neuen Musik* 1. Mit Beiträgen von Karlheinz Stockhausen u. a. Köln 1960; Fred K. Prieberg: *Musica ex machina*. Berlin 1960; Alfred Liede: *Dichtung als Spiel*. Berlin 1963, Bd. 2, S. 166 f.; Karin von Maur (Hg.): *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. München 1985.

Definition von Klaus Peter Dencker – »alle Visualisierungsformen der Poesie umfasst«,[9] darunter die Figurengedichte der Antike, die die Forschung unter die »Technopaignia« zählt: Dieser von Ausonius entlehnte Terminus bezeichnet »fachgerechte Kunst – in diesem Falle Dichtkunst –, deren Ausübung harte Arbeit erfordert«.[10] Die »Grundform des gegenstandsmimetischen Umrißgedichts« ist schon in der Antike zuweilen mit der »›akrostichischen‹ Intexttechnik kombiniert« worden,[11] die Optatianus Porfyrius dann in seinen *carmina cancellata* weiter ausbildete: Diese enthalten Binnentexte, die meist die »Aufgabe der graphischen Abbildung« übernehmen.[12] In der Forschung wird vermutet, dass es diese neue Form des »Gittergedichts« war, die »die Produktion der optischen Dichtung in Mittelalter und früher Neuzeit nachhaltig bestimmt hat«.[13] In der portugiesischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts z.B. gibt es quadratische Figurengedichte, in denen vom Mittelpunkt aus die Buchstaben in alle Richtungen auseinanderstreben, sowie andere, bei denen jeweils nur die schwarzen Felder einer Schachbrettanordnung mit einzelnen Wörtern besetzt sind, aus denen sich durch Permutation viele Tausende von Versen oder Gesängen bilden lassen; eine Variante dazu sind Gedichte, die im Lauftext in grösserer Schrifttype gesetzte Buchstaben aufweisen, die zusammen selbst wieder einen einzigen grossen Buchstaben als Superzeichen bilden.[14] Weitere Bild-Text-Formen entstanden später in den europäischen Avantgarden der Moderne, etwa Texte, die aufgrund der Streuung der Buchstaben auf dem Hintergrund erst auf den zweiten Blick als solche erkennbar sind, z.B. Texte des Futurismus, oder Buchstaben-Bilder wie diejenigen von Paul Klee. Die Möglichkeiten der »Wort-Bild-Korrelation«[15] wurden von Künstlern der Neo-Avantgarden ausgeweitet: In den Nachkriegsjahrzehnten brachte die Konkrete Poesie Ideogramme, Pikto-

9 Dencker: *Optische Poesie*, S. 35.

10 Christine Luz: *Technopaignia. Formspiele in der griechischen Dichtung*. Leiden 2010, S. XIV; Ulrich Ernst übersetzt den Begriff mit »Spielerei, in der sich dichterische Kunst offenbart«, siehe Ernst: *Carmen figuratum*, S. 54.

11 Ernst: *Carmen figuratum*, S. 26.

12 Ebd., S. 109.

13 Ebd., S. 108.

14 Siehe Ana Hatherly: *A Experiência do Prodígio. Bases Teóricas e Antologia de Textos-Visuais Portugueses dos Séculos XVII e XVIII*. Lissabon 1983, Fig. 15 und 16, Fig. 26, Fig. 36.

15 Vgl. dazu Christina Weiss: *Seh-Texte. Zur Erweiterung des Textbegriffs in konkreten und nach-konkreten visuellen Texten*. Nürnberg 1984, v.a. S. 174-256.

gramme, Typogramme und Konstellationen hervor, die die visuelle Dimension der Buchstaben betonen, ohne dass der Text immer eine »direkte Objektreferenz« aufweist,[16] sowie Lautgedichte und Dialektgedichte, die durch die ungewohnte Verschriftung auffallen. Seit den 1960er Jahren zeigt sich auch die Tendenz zur mehrfachen Kombination der bisher genannten Formen von Buchstaben-Texten, etwa in der passagenweise stark figuralen Anordnung der Lettern in der Prosa des postmodernen amerikanischen Autors Raymond Federman sowie im zweifarbig gedruckten Roman *House of Leaves* (2000) von Mark Danielewski. Dieser Roman ist als wichtiges Dokument der »ergodic literature« bezeichnet worden, einer »nonlinearen« Literatur also, bei der der Leser während der Lektüre aus verschiedenen Möglichkeiten, den Text zu realisieren, eine Auswahl trifft.[17]

Neben dem umfangreichen Corpus an Texten der optischen Poesie gibt es auch eine grosse Zahl von Buchstaben-Texten, die aufgrund einer Konstruktionsvorgabe entstanden sind, also aufgrund einer selbstauferlegten Beschränkung, die von den Mitgliedern der sprachexperimentellen Gruppe Oulipo als »contrainte«[18] bezeichnet wird. Zu diesen Texten gehören zum einen die Abecedarien, darunter frühe Beispiele wie die biblischen Psalmen 111, 119 und 145 und die Klagelieder, zum andern Formen wie Tautogramm, Anagramm, Pangramm, Leipogramm, Chronogramm, Akro-, Meso- und Telestichon sowie Palindrom, die bereits in der griechischen Antike bekannt

16 Ernst: *Carmen figuratum*, S. 5.

17 Zum Begriff vgl. Espen J. Aarseth: *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore/London 1997, S. 1: »The concept of cybertext focuses on the mechanical organization of the text, by positing the intricacies of the medium as an integral part of the literary exchange. However, it also centers attention on the consumer, or user, of the text, as a more integrated figure then even reader-response theorists would claim. […] During the cybertextual process, the user will have effectuated a semiotic sequence, and this selective movement is a work of physical construction that the various concepts of ›reading‹ do not account for. This phenomenon I call *ergodic*, using a term appropriated from physics that derives from the Greek words *ergon* and *hodos*, meaning ›work‹ and ›path‹. In ergodic literature, nontrivial effort is required to allow the reader to traverse the text.«; sowie S. 9f.: »Possibly the best-known example of cybertext in antiquity is the Chinese text of oracular wisdom, the *I Ching* […]. A rather well-known example is Raymond Queneau's *Cent Mille Milliards de Poèmes* […], which is a sonnet machine book of 10×14 lines, capable of producing 10^{14} sonnets.« – Vgl. ausserdem: Markku Eskelinen: *Cybertext Poetics: The Critical Landscape of New Media Literary Theory*. London 2012.

18 François Le Lionnais: *LA LIPO. Le premier Manifeste*. In: *Oulipo. La littérature potentielle (Créations Re-créations Récréations)*. Paris 1973, S. 19-22, hier S. 20.

waren und in der Forschung ebenfalls zu den Technopaignia gezählt werden.[19]

Als Königsdisziplin unter diesen Textformen könnte man das Leipogramm bezeichnen. Georges Perec hat drei Traditionslinien des Leipogramms unterschieden: Der ersten gehören antike und mittelalterliche Texte an, die von einem »Mutterwerk« wie der Ilias, der Odyssee oder der Bibel ausgingen.[20] Der Ursprungstext wurde in so viele Kapitel geteilt, wie das Alphabet der jeweiligen Sprache Buchstaben umfasst, und in jedem Kapitel wurde ein anderer Buchstabe weggelassen, bis zur »extinction conjointe« des Alphabets und des Textes.[21] Die zweite Leipogramm-Tradition ist nach Perec die Geschichte des Buchstabens R, den vom 17. Jahrhundert an manche Autoren besonders in Italien und Deutschland als unschön empfanden. Das Gedicht *Die auf ein starckes Ungewitter erfolgte Stille* aus der Gedichtsammlung *Irdisches Vergnügen in Gott* von Barthold Heinrich Brockes etwa verzeichnet eine Sequenz von 70 r-losen Versen,[22] die genau dort beginnt, wo das Donnergrollen sich legt. Die

19 Luz: *Technopaignia*, S. 79, unterscheidet einerseits Akrostichon, Anagramm, Palindrom, Lipogramm, Isopsephie (= Chronogramm) und Figurengedichte und anderseits »Buchstaben- und Alphabetspiele«: darunter sind »Buchstabenverse« zu verstehen, also »Verse, die mit demselben Buchstaben beginnen und enden«, sowie »Silbenverse«, nämlich Verse, »deren erste und letzte Silbe zusammen ein sinnvolles Wort ergeben«, sowie »Alphabetverse«, also Verse, »die jeden Buchstaben des Alphabets mindestens einmal enthalten«.

20 Ernst und Luz nennen ebenso wie Perec als Textbeispiel ein Leipogramm von Nestor von Laranda aus dem 3. Jahrhundert v. Chr.: Eine *Ilias* in 24 Gesängen, bei der jedem Gesang jeweils der ihm in der Reihenfolge des Alphabets entsprechende Buchstabe fehlt. Ernst: *Carmen figuratum*, S. 51; sowie Luz: *Technopaignia*, S. 241.

21 Perec: *Historie du lipogramme*, S. 83. Wenn Christine Luz in Bezug auf die leipogrammatische *Ilias* schreibt, es scheine ihr »in Gesängen, die ohne *α*, *ϵ*, oder *ν* auskommen müßten, nahezu unmöglich, all diejenigen Wörter, die den entsprechenden Buchstaben aufweisen, durch passende Synonyme zu vertauschen, in denen er nicht vorkommt« (Luz: *Technopaignia*, S. 241), steht dies Perecs Auffassung vom Können des Leipogrammatikers diametral entgegen: »On peut mesurer la difficulté de l'entreprise en songeant au rôle de la redondance et au poids des épithètes homériques; on peut la minimiser en se rappelant qu'aucune lettre n'est irremplacable et que seules deux ou trois sont vraiment essentielles.« (Perec: *Histoire du lipogramme*, S. 83).

22 Ebd., S. 85. Vgl. Barthold Heinrich Brockes: *Die auf ein starckes Ungewitter erfolgte Stille.* In: ders.: *Auszug der vornehmsten Gedichte, aus dem von Herrn Barthold Heinrich Brockes in fünf Theilen herausgegebenen Irdischen Vergnügen in Gott, mit Genehmhaltung des Herrn Verfassers gesammlet und mit verschiedenen Kupfern ans Licht gestellet*. Hamburg 1738, S. 270-276, hier S. 274-276.

dritte Tradition des Leipogramms nannte Perec die vokalische Tradition, die sich v.a. in Spanien, Frankreich und England entwickelte. Alonso de Alcalá y Herrera schrieb 1641 über die *Varios effetos de amor* fünf exemplarische Novellen, die je ohne einen der Vokale auskommen mussten.[23] In Paris erschienen 1725 die *Variétés ingénieuses* des Abbé de Court, die verschiedene alphabetische Textformen enthalten und eine Damengesellschaft auf einer Landpartie amüsieren sollten.[24] 1939 veröffentlichte dann Ernest Wright in Los Angeles den Roman *Gadsby, a story of over 50000 words without using the letter E*,[25] der als ein Vorläufer von Georges Perecs *La disparition* von 1969 angesehen werden kann. Leipogramme, die auf mehrere Buchstaben verzichten, sind dagegen Perecs Monovokalismus *Le revenentes* sowie Otto Nebels Texte *UNFEIG* (1923/24) und *Das Rad der Titanen* (1957). Die Tendenz zur Kombination verschiedener Kostruktionsprinzipien, etwa von Leipogramm und Abecedarius, findet sich gerade auch in Texten der Postmoderne, etwa in Walter Abishs Roman *Alphabetical Africa*.

Die Entscheidung, einen literarischen Text zu schaffen, der die Buchstaben und die Art ihrer Konstellierung in den Vordergrund rückt, war im europäischen Raum seit dem 17. Jahrhundert stets eine mit Bedacht zu treffende. Denn die literarische Qualität wurde Texten, die die Buchstaben exponieren, bereits seit der Frühen Neuzeit, vor allem aber dann im 20. Jahrhundert zuweilen mit Vehemenz abgesprochen. Der etwa von Montaigne 1602 vorgebrachte und 1711 von Joseph Addison[26] erneuerte Vorwurf lautete, diese Texte seien artifizielle und zugleich semantisch leere Produkte eines reinen Formspiels und damit ein blosser Ausweis von Meisterschaft im Umgang

23 Alonso de Alcalá y Herrera: *Varios effetos de amor en cinco novelas exemplares. Y nvevo artificio de escreuir prosas, y versos, sin vna de las cinco letras Vocales, excluyendo Vocal differente en cada Nouela*. Lissabon 1641. https://books.google.ch/books?id=4udBAQAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [14.1.2022].

24 Perec: *Histoire du lipogramme*, S. 89.

25 Ebd., S. 91.

26 Joseph Addison in einem Essay in *The Spectator*, Montag, 7. Mai 1711. Vgl. dazu Adler/Ernst: *Text als Figur*, S. 212f. Addison bezog sich auf die bereits in der Antike kanonisch gewordenen Formen von Figurengedichten, etwa »the figure of an egg, a pair of wings, an axe, a shepherd's pipe, and an altar«, die er als Beispiele für sein Verständnis von »false wit« nannte. Siehe: *The Spectator*. Nr. 58 (1711). In: *The Spectator*. By Addison u.a. In ten volumes. Vol. I. Boston 1809, S. 261-266, hier S. 263. https://archive.org/stream/spectator01inaddi#page/262/mode/2up [14.1.2022].

mit einer vorgegebenen Struktur: Die Kritik richtete sich also gegen den formalistischen Charakter dieser »subtilitez friuoles & vaines«.[27] Dieses Urteil schlug sich auch in der Haltung der Literaturwissenschaft und der Litraturgeschichtsschreibung gegenüber Buchstabentexten nieder. Georges Perec thematisierte dies in seiner *Histoire du lipogramme*:

> Uniquement préoccupée de ses grandes majuscules (l'Œuvre, le Style, l'Inspiration, la Vision du Monde, les Options fondamentales, le Génie, la Création, etc.), l'histoire littéraire semble délibérément ignorer l'écriture comme pratique, comme travail, comme jeu. Les artifices systématiques, les maniérismes formels (ce qui, en dernière analyse, constitue Rabelais, Sterne, Roussel …) sont relégués dans ces registres d'asiles de fous littéraires […].[28]

Für das weitgehende Fehlen figuraler und buchstabenkombinatorischer Texte in der Literatur der Aufklärung und der Klassik wurde, wie Jeremy Adler und Ulrich Ernst vermutet haben, die in Lessings *Laokoon* formulierte Scheidung zwischen Raumkunst und Zeitkunst ausschlaggebend,[29] während in der Romantik und im Realismus die entsprechenden poetischen Programme die Entstehung solcher Texte verhinderten. Berühmte Ausnahmen im 18. und 19. Jahrhundert bilden z.B. einzelne Stellen in Laurence Sternes *Tristram Shandy* und in Lewis Carrolls *Alice im Wunderland* sowie Victor Hugos Gedicht *Djinns* aus *Les Orientales*.[30] Wenig bekannt dagegen sind die im 19. Jahrhundert vereinzelt entstandenen leipogrammatischen Texte wie etwa Franz Rittlers Roman ohne r mit dem Titel *Die Zwillinge* von 1813.

In der Literaturwissenschaft wurden nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs v.a. die ästhetische Qualität sowohl der figuralen als auch der nach strengen formalen Vorgaben gestalteten Buchstabentexte und ihr Stellenwert innerhalb der Literatur zum Gegenstand der Diskussion. Was deren Rezeption lange Zeit prägen sollte, war die von Ernst Robert Curtius in *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* formulierte Kritik an der von ihm beobachteten Tendenz

27 *Les Essais de Michel Seignevr de Montaigne.* Edition Novvelle, prise sur l'exemplaire trouué apres le deceds de l'Autheur, reueu & augmenté d'un tiers outre les precedentes impreßions. Paris 1602, S. 303.

28 Perec: *Histoire du lipogramme*, S. 79.

29 Adler/Ernst: *Text als Figur*, S. 213.

30 Vgl. dazu auch Adler/Ernst: *Text als Figur*, S. 212-219.

zur Ostentation von Kunstfertigkeit: Als Beispiele nannte er das Leipogramm, das Figurengedicht und das Pangramm, das er als »barbarisch-naive Schmuckform« bezeichnete, an der man vor allem in der dekadent-abgelebten Spätantike als Amusement etwa im Rahmen von Gastmählern wieder Gefallen gefunden habe.[31] Diese Formen bewertete er als »systematische Künstelei«, »Virtuosenstück« und »Spielerei«.[32] Er subsumierte sie unter dem in der Kunstgeschichte seit dem 18. Jahrhundert gebräuchlichen Begriff »Manierismus«: Der Begriff war aus der Bezeichnung »Manier« für einen Individual- oder Epochenstil entstanden,[33] im Laufe der Zeit zunehmend pejorativ verwendet worden und fand dann über die verwandten Termini »Manieren« und »Maniertheiten« um 1910 auch Eingang in den psychiatrischen Diskurs.[34] Curtius übertrug den Begriff auf die Literaturgeschichte und löste ihn zugleich vom kunsthistorischen Diskurs ab, indem er ihn mit der Rhetorik verband: In deren Möglichkeit, den »*ornatus* wahl- und sinnlos« zu häufen und damit das aptum zu verfehlen, sah er bereits den »Keim des Manierismus« enthalten.[35] Curtius' Novum ist die für die Literaturwissenschaft einflussreiche Definition des Manierismus als »Komplementär-Erscheinung zur Klassik aller Epochen«,[36] wobei er von einem eng definierten Klassikbegriff ausging: Er bezeichnete damit sowohl die Meisterwerke als auch diejenigen Texte aller Literaturen und Zeiten, die »korrekt, klar, kunstgemäß« geschrieben sind und damit die »Normalklassik« bilden.[37] Zur Klassik verhält sich nach Curtius die sogenannte manieristische Literatur im Sinne der Oppositionsbildung Natürlichkeit versus »Unnatur« resp. Künstlichkeit.[38] Auf der Grundlage seiner Definition des Begriffs stellte Curtius ein Corpus manieristischer Texte zusammen, wobei er neben Beispielen für Manierismen auf der Ebene der rhetorischen Schmuckfiguren auch Manierismen der Form anführte.

Curtius war der Auffassung, die akribisch-tüftelnde Beschäftigung

31 Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. 11. Aufl. Tübingen/Basel 1993, S. 287.

32 Ebd., S. 286, S. 287.

33 Ursula Link-Heer: *Manier/manieristisch/Manierismus.* In: *Ästhetische Grundbegriffe. Studienausgabe*. Hg. von Karlheinz Barck u.a. Bd. 3. Stuttgart 2010, S. 790-846, hier S. 802.

34 Vgl. ebd., S. 841-844.

35 Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, S. 278.

36 Ebd., S. 277.

37 Ebd., S. 278.

38 Ebd., S. 286.

mit den Möglichkeiten der Form und ein sich dem Rezipienten zu sehr bemerkbar machender Gebrauch von Stilmitteln weise auf einen Mangel an Genie hin. Dies war allerdings eine Ansicht, die sowohl in der Neuen Musik der Wiener Schule als auch unter den führenden Kunsthistorikern seiner Epoche als überholt galt. Arnold Schönberg etwa schrieb 1935 in seinem Aufsatz *Komposition mit zwölf Tönen* gegen den zunächst von Kritikern erhobenen Vorwurf, er produziere »Hirnmusik«:

> In jeder Komposition, die der Methode, mit zwölf Tönen zu komponieren, vorausgeht, ist das gesamte thematische und harmonische Material vor allem aus drei Quellen abgeleitet: aus der Tonalität, aus dem *Grundmotiv*, das seinerseits aus der Tonalität abgeleitet ist, und aus dem *Rhythmus*, der im Grundmotiv enthalten ist. Das ganze Denken eines Komponisten war gezwungen, sich auf verständliche Weise um den zentralen Grundton zu bewegen. Eine Komposition, die diesen Forderungen nicht entsprach, galt als »dilettantisch«; aber eine Kompositon, die sich streng daran hielt, wurde nie als »Hirnmusik« bezeichnet. Im Gegenteil, die Fähigkeit, diesem Prinzip instinktiv zu gehorchen, wurde als natürliche Gegebenheit eines Talents angesehen.
> Die Zeit wird kommen, in der die Fähigkeit, thematisches Material aus einer Grundreihe von zwölf Tönen zu gewinnen, eine unabdingbare Voraussetzung für die Zulassung zur Kompositionsklasse eines Konservatoriums sein wird.[39]

In der Kunstgeschichte zeigte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine vergleichbare Aufwertung der als manieristisch bezeichneten Werke. Der Begriff »Manier« hatte in der Renaissance zunächst die individuelle Ausprägung einer Malweise bezeichnet.[40] Die Mimesislehre schloss im Grunde aber die »Pluralität des Individualstils« aus.[41] Manier meinte daher bald die Abweichung vom Mimesisprinzip, »von der Natur und vom Wahren«, die zu »Willkür und Mechanik«

39 Arnold Schönberg: *Komposition mit zwölf Tönen*. In: ders.: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik.* Hg. von Ivan Vojtech. Frankfurt a.M. 1976, S. 72-96, hier S. 81. Schönberg schrieb, diese Methode erfordere durchaus »Hirnarbeit«, und zuweilen werde der Vorwurf laut, diese sei »unvereinbar mit der Würde des Genies«. Ebd., S. 79.

40 Link-Heer: *Manier/manieristisch/Manierismus*, S. 803.

41 Ebd., S. 803.

führt.[42] Sie ist das »Resultat einer wiederverwendbaren Technik«[43] und geht mit der »Bloßlegung des Concetto«[44] einher, d.h., die Werke zeigen das jeweilige »genotextuelle Konzept«.[45]

1920 gab aber der Kunsthistoriker Max Dvořák den Anstoss für eine positive Wertung der als manieristisch bezeichneten Kunst. Er schrieb, Michelangelos späte Werke könne man als »anaturalistisch« bezeichnen, denn dieser Maler habe eine »künstlerische Auffassung« erlangt, »die psychische Emotionen und Erlebnisse höher stellt als die Übereinstimmung mit der sinnlichen Wahrnehmung«.[46] Sein »grübelnder Geist« habe die »antik fröhliche Weltbejahung der Renaissance« zugunsten der Beschäftigung mit den »tiefsten Fragen des Daseins« aufgegeben.[47] Auch Tintorettos Zeichnungen wirkten wie

> die in höchster künstlerischer Ekstase entstandene Niederschrift von Visionen […], in denen in flammenden Protesten gegen die alte Auffassung der Kunst ein neues Bekenntnis für das Recht kämpft, die Dinge darzustellen, nicht wie sie nach konventionellen Wirklichkeitsbegriffen sind, sondern wie sie die Einbildungskraft und Intuition gesehen und empfunden hat.[48]

Die Nähe dieser Ausführungen Max Dvořáks zur Theorie der expressionistischen Kunst und Literatur ist aufgrund der zeitlichen Parallelen nicht überraschend. Lothar Schreyer etwa schrieb 1918 in der *Sturm*-Publikation *Expressionismus. Die Kunstwende*: »Der Maler stellt weder Gegenstände dar, noch drückt er Gedanken und Gefühle aus. Er kündet mit sinnlichen, greifbaren Mitteln das übersinnliche, ungreifbare Erlebnis.«[49] Ähnlich formulierte es auch Herwarth Walden: »Ein Kunstwerk gestalten heisst ein Gesicht sichtbar machen.«[50]

Dvořák selbst konstatierte Parallelen zwischen der Entstehungs-

42 Ebd., S. 806.
43 Ebd., S. 816.
44 Ebd., S. 807.
45 Ebd., S. 820.
46 Max Dvořák: *Über Greco und den Manierismus*. In: ders.: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. München 1928, S. 259-276, hier S. 266.
47 Ebd., S. 267.
48 Ebd., S. 269.
49 Lothar Schreyer: *Das Gegenständliche in der Malerei*. In: *Expressionismus. Die Kunstwende*. Hg. von Herwarth Walden. Berlin 1918. Reprint Nendeln/Liechtenstein 1973, S. 22-28, hier S. 24.
50 Herwarth Walden: *Das Begriffliche in der Dichtung*. In: ebd., S. 30-38, hier S. 30.

zeit der von ihm beschriebenen Kunstwerke und seiner eigenen Gegenwart: Das 16. Jahrhundert sei das Zeitalter gewesen, in dem »ein Weltgebäude, wie es das der Weltanschauung des späten Mittelalters, der Renaissance und der Reformation war«, zusammengestürzt sei und »Ruinen« entstanden seien – eine Phase der »ungeheuren Disturbation«, die sich im »Sichbewußtwerden der Unzulänglichkeit der Sinne und Relativität aller Erkenntnisse« zeigte: »das Ergebnis war ein scheinbares Chaos, wie uns unsere Zeit als ein Chaos erscheint.«[51] Grecos Kunst sei »der Höhepunkt einer allgemeinen europäischen künstlerischen Bewegung« gewesen, »deren Ziel darin bestand, den Materialismus der Renaissance durch eine spiritualistische Orientierung des menschlichen Geistes zu ersetzen«.[52] Was damals von kurzer Dauer war, sehe man heute, nachdem die Epoche der »Vorherrschaft der Naturwissenschaften […], des technischen Fortschritts und der Mechanisierung der Kultur« zu Ende gegangen sei, in der sich abzeichnenden Hinwendung »zum geistig Absoluten« neu entstehen, die »nach der Richtung eines neuen, geistigen, antimaterialistischen Weltalters zu lenken« scheine.[53] Auch in diesen Aussagen werden Parallelen zu kunsttheoretischen Äusserungen derselben Zeit deutlich, nämlich zu jenen Kandinskys in *Das Geistige in der Kunst* von 1911, wie weiter unten in Kapitel 5 aufzuzeigen sein wird.

Es war diese veränderte Sicht auf den Manierismus innerhalb der kunsthistorischen Forschung der Zwischenkriegszeit, an die Curtius' Schüler Gustav René Hocke in den 1950er Jahren anknüpfte.[54] Er behielt zwar das Gegensatzpaar »›natürlich‹« versus »›künstlich‹« bei, fasste die Begriffe aber wertneutral als Bezeichnung für zwei Arten des Ausdrucks auf, die dem literarisch Schreibenden seit jeher zur Verfügung stehen.[55] Auch den Gegensatz klassisch versus antiklassisch übernahm Hocke, ohne Curtius' Wertung zu teilen: Dies wird deutlich anhand von Hockes These, man habe es beim Manierismus »mit einer antiklassischen und antinaturalistischen Konstante der europäischen Geistesgeschichte zu tun«,[56] die sich auf die griechische Antike zurückführen lasse, als sich neben der »attizistisch-›klassischen‹ ›Mimesis‹ die asianisch-›manieristische‹ ›Phantasia‹« ent-

51 Dvořák: *Über Greco und den Manierismus*, S. 270.
52 Ebd., S. 275.
53 Ebd., S. 275 f.
54 Gustav René Hocke: *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*. Hamburg 1959.
55 Ebd., S. 12.
56 Ebd., S. 301.

wickelte.[57] Das Stilideal der Phantasiai sei das des »spannungsvollen Irregulären«.[58] Im Irregulären und Disharmonischen lasse sich eine »›verborgene‹ Tradition«[59] innerhalb der Geistesgeschichte Europas entdecken, ihre »Nachtseite«,[60] und gerade diese disharmonischen Tendenzen seien kulturell äusserst anregend.[61]

Dass Hocke den Manierismus als kulturhistorische Konstante ansah, zeigt seine Darstellung der Entwicklungen in der Renaissance: Durch die erneute Beschäftigung mit Zeugnissen der antiken griechisch-orientalischen Kulturen sei damals ein »spezifischer philosophischer ›Hermetismus‹« entstanden, der von Kirche, Humanismus und Rationalismus argwöhnisch beobachtet wurde.[62] Durch die Auseinandersetzung mit der Kabbala, »der hermetischen Alchimie und der okkulten Wissenschaft« hätten sich »Sprache und dichterische Formen« verändert.[63] Somit seien »Buchstabenkünste, Wortkonstruktionen, paralogische Kombinatorik«[64] und das Erstellen von »magischen Diagrammen«[65] als Ausdruck eines esoterischen Manierismus und als Hinweis auf ein »›heterodoxes‹ Weltbild«[66] anzusehen, das »in den ›Untergrund‹ gedrängt« wurde, während der Klassizismus »zur ästhetischen Ideologie erfolgreicher Machtsysteme« wurde.[67]

Als früheste bezeugte formale Manierismen bezeichnete Hocke das Leipogramm und das Pangramm.[68] Manierismus kann nach Hocke allerdings auch schon beim Einzelbuchstaben einsetzen, der den »Trieb zur Symbolisierung« und »Ausschmückung« anregt.[69] Die Welt wird nicht »in einfacher Weise dargestellt«, sie erscheint vielmehr als Labyrinth.[70] Das Kombinieren von Buchstaben sei daher als ein Weg zu sehen, »das Irrationale der Natur durch das Rationale

57 Die Verbindung von Attizismus mit Klassizismus und Asianismus mit Manierismus findet sich bei Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, S. 76.
58 Hocke: *Manierismus in der Literatur*, S. 12.
59 Ebd., S. 8.
60 Ebd., S. 9.
61 Ebd., S. 302.
62 Ebd., S. 123.
63 Ebd., S. 123f.
64 Ebd., S. 123.
65 Ebd., S. 127.
66 Ebd., S. 304.
67 Ebd., S. 126.
68 Ebd., S. 25.
69 Ebd., S. 18.
70 Ebd., S. 20f.

des Kalküls zu überwinden« und zugleich »die Wunderbarkeit des unauflösbar Widersprüchlichen« zu bewahren.[71]

Mit der Betonung des spannungsreich Disharmonischen der manieristischen Ausdrucksweise nahm Hocke vor allem auch seine eigene Epoche in den Blick. Dies wird daran deutlich, dass er den Manierismus einer Klassik entgegensetzte, die seiner Ansicht nach in der Neuzeit von Diktaturen aller Richtungen ideologisch vereinnahmt wurde, wodurch sie ihre Glaubwürdigkeit als »vereinheitlichende Ordo-Macht«[72] einbüsste. Gerade die manieristischen Disharmonien könnten in der Gegenwart das Bewusstsein für die realen Gefahren schärfen, die »einer allmählich totalen Welt des Absurden« inhärent sind, und sie könnten ermöglichen, daraus »ethische Folgerungen zu ziehen«.[73] Es zeigt sich damit nach Hocke die »legitime Funktion« des Manierismus »in einem dialektischen Wertesystem Europas«.[74]

Eine eigenwillige Deutung von Texten, die die Lettern in den Vordergrund rücken, unternahm Alfred Liede in seiner Studie *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache* von 1963.[75] Auf Sigmund Freuds Schrift *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* Bezug nehmend, betonte Liede die »*Lust des Menschen am Unsinn*«: Kinder erfinden beim Erlernen der Sprache Wortspiele, bald »bekommt dieses Spiel den Reiz des von der Vernunft Verbotenen« und dient dazu, »sich dem Druck der kritischen Vernunft zu entziehen«.[76] Im Unsinn zeige sich demzufolge »eine Auflehnung gegen Denk- und Realitätszwang, gegen logische, praktische und ideelle Normen«.[77] Die Kategorie des Spiels verstand Liede in einem gegenüber der Definition von Huizinga erweiterten Sinn: Huizingas These lautete, »daß der Kultur in ihren ursprünglichen Phasen etwas Spielmäßiges eigen ist, ja daß sie in den Formen und der Stimmung eines Spiels aufgeführt wird«.[78] Der Mensch spielt »zum Vergnügen und zur Erholung unterhalb des Niveaus des ernsthaften Lebens«

71 Ebd., S. 21.
72 Ebd., S. 305.
73 Ebd., S. 306.
74 Ebd., S. 305.
75 Alfred Liede: *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache*. Mit einem Nachtrag *Parodie*, ergänzender Auswahlbibliographie, Namenregister und einem Vorwort neu herausgegeben von Walter Pape. Berlin/New York 1992.
76 Ebd., Bd. 1, S. 15.
77 Ebd.
78 Johan Huizinga: *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Reinbek bei Hamburg 1987, S. 57.

oder zelebriert »über diesem Niveau« seine »Spiele der Schönheit und Heiligkeit«.[79] Liede zufolge existiert jedoch zudem auch ein destruierender »Spieltrieb«, der vor allem »im Spiel mit der Sprache sichtbar« wird.[80] Es ist seiner Ansicht nach die Lust an der »Freiheit des Spiels, die keine Regeln und Grenzen mehr anerkennt« und auch »die Regellosigkeit der Sprache fordert«,[81] die zur Entstehung der »Unsinnspoesie« führt: Zu dieser Kategorie zählte er neben Nonsense-Texten etwa von Edward Lear, Lewis Caroll und Christian Morgenstern auch die *Parole in libertà* des Futurismus und die Lautdichtung der Dadaisten. Unter »Unsinnspoesie« verstand er »semantisch oder logisch unsinnige Gebilde«,[82] wobei er betonte, dass sich diese Feststellung immer »nur von einer bestimmten Ordnung des Denkens her treffen« lasse: »Wo eine feste geistige Ordnung fehlt oder wo eine bestimmte geistige Ordnung zerstört werden soll, gibt es keinen ›Sinn‹ mehr.«[83] Liedes zentrales Kapitel zu Futurismus, Aktivismus, DADA und Surrealismus trägt daher den Titel *Zerstörung im Dienst einer neuen Ordnung*. Die These lautet, dass die Exponenten der modernen Avantgarden die Vorstellung teilten, die Sprache spiele eine wichtige Rolle beim Aufbau eines bestimmten Weltbildes, und dass sie die Zerstörung dieses Weltbildes durch Auflösung der Sprache zu ihrem Programm machten. Voraussetzung dafür sei der Glaube gewesen,

> daß Wort und Sache so eng zusammengehören, daß eine Zerstörung der Sprache auch die Sache – zumindest den Inhalt der Begriffe – mitzerstöre oder wenigstens gefährde. […] Diese Unsinnspoesie will nicht die Kunst und den Menschen von der Ketten der Tradition und der Vernunft befreien, sondern ist eine Waffe des politischen und sozialen Kampfes; sie soll auf dem Gebiet der Kunst, der Sprache und des Sinns ›Abbrucharbeit‹ leisten.[84]

Die entsprechenden Texte können nach Liede »von einer andern Ebene, von der geistigen Haltung, vom Lebensgefühl her, aus dem heraus sie gedichtet wurden, sinnvoll werden«: Entscheidend sei somit »nicht der direkte Sinn, sondern der Anlaß«.[85] Damit werde deutlich, »daß der

79 Ebd., S. 28.
80 Liede: *Dichtung als Spiel,* S. 25 f.
81 Ebd., S. 25.
82 Ebd., S. 7.
83 Ebd., S. 6.
84 Ebd., S. 205.
85 Ebd., S. 7.

größte semantische oder logische Unsinn […] offenbar Sinn hat, einen Sinn freilich, der außerhalb der Semantik oder der Logik liegt«.[86]

Erstaunlicherweise subsumierte Liede unter »Unsinnspoesie« allerdings auch »die literarischen, die gesellschaftlichen, die gelehrten und die magischen Spiele«.[87] Dazu zählte er Anagramm, Leipogramm, Tautogramm, Chronogramm, Akro-, Meso- und Telestichon und Abecedarien, Formen, die ja – wie man hier einwenden müsste – dadurch charakterisiert sind, dass sie sich unter strikter Einhaltung der Konstruktionsvorgabe im grösstmöglichen Mass um die Herstellung von Bedeutung bemühen.

Eine besondere Form von Buchstaben-Texten entsteht dann, wenn »Alphabet und Wörterbuch als poetologische Modelle«[88] dienen. Die Vorstellung, die Sprache sei ein »der Ordnung der Dinge entsprechendes Zeichensystem«,[89] wurde in der Aufklärung aufgegeben: Die Sprache wurde nun als eine »arbiträre und artifizielle Ordnung«[90] verstanden, und dies bedingte auch eine veränderte Sicht auf die Buchstaben, wie die Verabschiedung »jeder ontologischen, theologischen oder magischen Interpretation des Alphabets« etwa bei Voltaire zeigt:[91] Dieser schrieb im Artikel *ABC ou Alphabet* der *Questions sur l'Encyclopédie* 1770:

> […] *alphabet* ne signifie autre chose que AB. & AB ne signifie rien, ou tout au plus il indique deux sons; & ces deux sons n'ont aucun rapport l'un avec l'autre. *Beth* n'est point formé d'*alpha*; l'un est le premier, l'autre le second, & on ne sait pas pourquoi.[92]

In dieser Feststellung wird der Versuch deutlich, die Bestandteile desjenigen Notationssystems voraussetzungsfrei zu lesen und anzu-

86 Ebd.
87 Ebd., S. 25.
88 Monika Schmitz-Emans: *Gebändigte oder freigelassene Wörter? Über Alphabet und Wörterbuch als poetologische Modelle*. In: Achim Geisenhanslüke/Georg Mein/Franziska Schößler: *Das Subjekt des Diskurses. Festschrift für Klaus-Michael Bogdal*. Heidelberg 2008, S. 343-362, hier S. 343.
89 Andreas Kilcher: *Theorie des alphabetisierten Textes*. In: Paul Michel/Madeleine Herren/Martin Ruesch (Hg.): *Allgemeinwissen und Gesellschaft*. Aachen 2007, S. 75-94, hier S. 76.
90 Ebd.
91 Ebd., S. 77.
92 Voltaire: *Questions sur l'encyclopédie par des amateurs.* Première Partie. O.O. (Genève) 1770, S. 15.

wenden, dessen Zweck von Beginn an die Semantisierung gewesen war. Das Alphabet diente nun einer neuen Schreibweise, deren Ausbreitung mit der »Säkularisierung des Wissens« einherging, die »von einem metaphysisch und ontologisch disponierten Wissen, das die Enzyklopädik der frühen Neuzeit in rhetorischen, topischen, ramistischen und rationalen Systemen regulierte, zu einem arbitrarisierten Wissen«[93] führte.

Literaturtheoretische Ansätze seit den 1960er Jahren, etwa von Umberto Eco und Roland Barthes, haben die Enzyklopädie als ein »Paradigma des modernen Textes«[94] verstanden: Besonders Barthes erklärte die lexikalische Form »zum texttheoretischen Programm«.[95] Die strukturbedingte Fragmentierung des Textes bricht »geschlossene System-, Werk- und Wissensformen« auf.[96] Und die den einzelnen Lemmata zugehörigen Textteile können durch Querverweise miteinander vernetzt werden. So wird deutlich, dass der alphabetisierte Text der Enzyklopädie nicht nur eine Vorform des Hypertextes darstellt,[97] sondern durch die Möglichkeit der »permanenten Neukombination« der Elemente als die Struktur von »Literatur, Kultur und Wissen« überhaupt erkennbar wird.[98] Wegweisend für die weitere Reflexion war nach Kilcher auch die Aufwertung der Rolle des Rezipienten, die dieser Ansatz erlaubte: Die herkömmliche Fokussierung auf den Autor wurde abgelöst durch »die Einsetzung des Lesers als Instanz der Realisierung des enzyklopädischen Möglichkeitstextes«.[99]

Dem entspricht, dass in manchen seit den 1970er Jahren entstandenen literaturwissenschaftlichen Arbeiten die Auffassung vertreten wurde, literarische Texte mit abecedarischer Struktur reflektierten die »Implikationen der alphabetischen Ordnung«, und zwar zuweilen auch mit dem Ziel, »das Alphabet als beliebiges Ordnungssystem zu entlarven – und damit das dargebotene Wissens-System als kontingent«.[100] Die Wahl gerade dieser Form wurde auch als Möglichkeit gesehen, einer »Skepsis gegenüber hierarchisch strukturierten Sinnsystemen« Ausdruck zu verleihen[101] oder auf die »Absurdität

93 Kilcher: *Theorie des alphabetisierten Textes*, S. 75 f.
94 Ebd., S. 85.
95 Ebd., S. 89.
96 Ebd., S. 91.
97 Ebd.
98 Ebd., S. 90.
99 Ebd., S. 91.
100 Schmitz-Emans/Zorn (Hg.): *ABC-Bücher*, S. 17.
101 Ulrich Ernst: *Typen des experimentellen Romans in der europäischen und*

menschlicher Ordnungsvorstellungen« überhaupt hinzuweisen.[102] Wenn in Konsequenz aus dieser Sichtweise in manchen Lektüren abecedarischer Texte davon ausgegangen wurde, dass hier »die Wörter selbst die Regie […] übernehmen« und dass die »Gestalt der literarisch entworfenen Welt« zu einem grossen Teil durch die »alphabetische Folge« bestimmt sei,[103] schliesst dies an die im 19. Jahrhundert aufgekommene Vorstellung von der Sprache als einer Autorität an, der der Benutzer unterworfen ist, und hängt daher unmittelbar mit der seit den 1960er Jahren kontrovers diskutierten »Frage nach Existenz und Status des Autors« zusammen.[104]

Wie sehr die theoretischen Positionen auf diesem Feld divergieren, machte Manfred Franks grundlegende Kritik an der Vorstellung von der »Autonomie der Sprache«[105] deutlich: Er vertrat die Auffassung, dass die »Liquidierung des Subjekts in der Ordnung der Zeichen – die man zu Recht ein ›Dispositiv der Macht‹ genannt hat –«, nicht »theoretisch besiegelt« werden dürfe, sondern »›dekonstruiert‹« werden müsse.[106] Damit wollte er auf die Gefahr hinweisen, dass der Gedanke eines »systematisch nicht integrierbaren Individuums« im Regelwerk der »›Strukturen‹« und »›Dispositive‹«[107] ausgelöscht werden könnte:

> Es mag wohl sein, daß die Individuen im Gitterwerk allgegenwärtiger Reglementierung bis zum Verstummen entfremdet sind. Eine Theorie kann sich indessen mit der Deskription der Tatsachen nicht begnügen, wenn diese Sachen auf Taten und also auf eine Geschichte verweisen.[108]

amerikanischen Gegenwartsliteratur. In: *Arcadia* 27 (1992), S. 225-320, hier S. 300.

102 Monika Schmitz-Emans: *Gebändigte oder freigelassene Wörter? Über Alphabet und Wörterbuch als poetologische Modelle*. In: Achim Geisenhanslüke/Georg Mein/Franziska Schößler: *Das Subjekt des Diskurses. Festschrift für Klaus-Michael Bogdal*. Heidelberg 2008, S. 343-362, hier S. 344.

103 Ebd.

104 Ebd. Vgl. dazu u.a. Fotis Jannidis u.a. (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen 1999, und Geisenhanslüke/Mein/Schößler (Hg.): *Das Subjekt des Diskurses. Festschrift für Klaus-Michael Bogdal*. Heidelberg 2008.

105 Manfred Frank: *Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur deutsch-französischen Hermeneutik und Texttheorie*. Erweiterte Neuausgabe. Frankfurt a.M. 1989, S. 24.

106 Ebd., S. 11; vgl. dazu Schmitz-Emans: *Gebändigte oder freigelassene Wörter?* S. 345.

107 Frank: *Das Sagbare und das Unsagbare*, S. 11.

108 Ebd.

Denn, so Frank, »alle symbolischen Ordnungen sind das Werk (vergesellschafteter) Individuen«[109] und sie »erhalten sich nicht ›von selbst‹ (›une langue qui se parle toute seule‹), sondern realisieren sich auch dort, wo sie sich mit der Gewalt einer zweiten Natur verbünden, nur in der Berührung mit Individuen und im Durchgang durch die Interpretationen, welche die Einzelnen vom Allgemeinen anfertigen«.[110] Indem er sich auf Schleiermachers »Sprachschema-Theorie«[111] bezog, befürwortete Frank »eine (Rück-)besinnung auf die Dialektik, die zwischen dem ›Sagbaren‹ und dem ›Unsagbaren‹ vermittelt: zwischen der Ordnung der Zeichen nämlich und der Anarchie des Individuums, das sich ihrer bedient, um – wer weiß? – etwas anderes als das damit auszudrücken, was die Regeln, die Konventionen, die Normen vorschreiben«.[112]

Dagegen wurde eingewandt, dass die von poststrukturalistischer Seite geübte »Kritik an der Autonomie von Autor und Leser« nie als eine »generelle Kritik am Subjekt« gemeint war: »Was die Foucaultsche Analytik der Macht erlaubt, ist nicht, wie ihr immer wieder unterstellt wird, eine Auslöschung des Subjekts im gesichtslosen Diskurs der Postmoderne, sondern vielmehr eine unvoreingenommene Analyse von Subjektpositionen als Ergebnis diskursiver Regeln und Praktiken.«[113] Auch Jürgen Link betonte, für die These von der Leugnung von Subjekten durch die Diskursanalyse finde sich bei Foucault nirgends ein Beleg.[114]

Die dennoch in mehreren Studien vertretene Auffassung, dass die Wahl des Alphabets als strukturierendes Prinzip die »Unterwerfung« der Textwelt unter dessen »Regelhaftigkeit«[115] bedinge und dass die Bedeutungsproduktion »von der Struktur des Alphabets abhängig«

109 Ebd.
110 Ebd., S. 11f.
111 Ebd., S. 29. Vgl. Friedrich Schleiermacher: *Hermeneutik und Kritik.* Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers hg. von Manfred Frank. Frankfurt a.M. 1977.
112 Frank: *Das Sagbare und das Unsagbare*, S. 10.
113 Achim Geisenhanslüke/Georg Mein/Franziska Schößler: Einleitung. In: dies. (Hg.): *Das Subjekt des Diskurses. Festschrift für Klaus-Michael Bogdal.* Heidelberg 2008, S. 7-9, hier S. 7.
114 Jürgen Link: *Subjekte des Netzes oder aus dem Netz heruntergeladene Subjektivitäten? Zur symptomatischen Ambivalenz eines aktuellen Kollektivsymbols*. In: Geisenhanslüke/Mein/Schößler (Hg.): *Das Subjekt des Diskurses*, S. 21-31, hier S. 21.
115 Joseph Schöpp: *Ausbruch aus der Mimesis: Der amerikanische Roman im Zeichen der Postmoderne*. München 1990, S. 231.

sei, ja von ihr »diktiert« werde,[116] weshalb in solchen Texten etwa »das Verhandeln von Erinnerung« kaum möglich sei,[117] gilt es im Rahmen der vorliegenden Arbeit zu überprüfen. Beim Blick auf zwei Textbeispiele, Walter Abishs *Alphabetical Africa* und Georges Perecs *Alphabets*, zeigt sich, dass die Begriffe »Stuka«, »Kiel«, »Kreutser« und »ô, Kunst«, als deutschsprachige Wörter in einem französischen Gedicht,[118] ganz andere Bedeutungsfelder und Möglichkeiten für »assoziative Beziehungen«[119] eröffnen und andere intertextuelle Bezüge erkennbar werden lassen, als dies etwa bei »Subaru«, »Konolfingen«, »Kakao« und »Kobold« der Fall wäre. Mit Begriffen wie »Antibes«, »Afrika« und »Araber« bei Abish sind wesentlich andere Konnotationen verbunden als etwa mit den Wörtern »Aarau«, »Australien« und »Argentinier«. Daraus wäre zu schliessen, dass auch unter einer contrainte ein Text mit komplexer Thematik und elaboriertem Narrativ entstehen kann, da selbst dann bei der Wahl der Signifikanten ein grosses Mass an Entscheidungsfreiheit besteht. Inwiefern sich dies als zutreffend erweist, wird in den entsprechenden Kapiteln diskutiert.

Neben den bereits erwähnten Überblicksdarstellungen zum bestehenden Textcorpus sowie den Studien zur Frage des Manierismus und zur Poetik alphabetisch strukturierter Texte liegen weitere Forschungsarbeiten zu Alphabet-Texten vor, in denen jeweils unterschiedliche Aspekte im Zentrum stehen: Während Holger Schulze der Geschichte der aleatorischen Literatur nachging, sich also der »Untersuchung nichtintentionaler Werkgenese«[120] widmete, hat Florian Cramer in seiner Untersuchung zur »Literatur der Sprachalgorithmik« die »Phantasmen des selbstausführenden Texts« in den Blick genommen.[121] Erika Greber beschäftigte sich dagegen mit der textilen Metaphorik, die sich mit der Kombinatorik verbindet,[122] und

116 Robert Leucht: *Experiment und Erinnerung. Der Schriftsteller Walter Abish*. Wien/Köln/Weimar 2006, S. 262.

117 Ebd., S. 272.

118 Vgl. Georges Perec: *alphabets. cent soixante-seize onzains hétérogrammatiques*. Paris 1985, S. 92.

119 de Saussure: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, S. 148.

120 Holger Schulze: *Das aleatorische Spiel. Erkundung und Anwendung der nichtintentionalen Werkgenese im 20. Jahrhundert*. München 2000, S. 18.

121 Florian Cramer: *Exe.cut[up]able statements. Poetische Kalküle und Phantasmen des selbstausführenden Texts*. München 2011, S. 13.

122 Erika Greber: *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*. Köln/Weimar/Wien 2002.

Robert Stockhammer folgte dem Thema »Kabbala und ›Kabbala‹«[123] in der Literatur des 20. Jahrhunderts unter einer Perspektive, von der aus sich die untersuchten Texte als »Zaubertexte«[124] lesen lassen, als Beispiele im Rahmen einer Auseinandersetzung mit der Vorstellung einer möglichen magischen Einflussnahme auf die Welt.

Die vorliegende Studie möchte diesen Lektüren eine neue Lesart hinzufügen. Mit der These, dass Texte, die ihre Grundelemente exponieren, sich mit der Frage nach dem kreativen Potential des Menschen auseinandersetzen, dass sie die Möglichkeiten der Gestaltung und der Veränderung thematisieren sowie eine Reflexion über die Ordnung und die Regeln des gesellschaftlichen Zusammenlebens darstellen und sich damit auf soziale Verhältnisse und politische Systeme beziehen, fokussiert sie auf die Wirkungsmöglichkeiten der menschlichen Gestaltungskraft über den Bereich der Künste hinaus.

Die Untersuchung geht exemplarisch vor, indem sie sich auf die Lektüre von Texten konzentriert, die die Buchstaben in einer für ihre Epoche neuen und überraschenden Weise handhaben und damit für die weitere Entwicklung einer Auseinandersetzung mit den Lettern wegweisend wurden, die die menschliche Gestaltungs- und Veränderungskraft zum Thema macht und die Ordnung und die Regeln des gesellschaftlichen Zusammenlebens diskutiert: Auf Mallarmés *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Marinettis befreite Buchstaben, auf die Diskussion um die Wortkunst in der Zeitschrift *Der Sturm*, Otto Nebels Leipogramm *UNFEIG. Eine Neunrunenfuge zur Unzeit gegeigt*, Eugen Gomringers Konkrete Poesie, auf die Dialektgedichte der Wiener Gruppe und der modern mundart, auf Georges Perecs Auseinandersetzung mit der contrainte, auf Walter Abishs *Alphabetical Africa* und Raymond Federmans mehrsprachiges Buchstaben-Werk.

Dass Buchstaben-Texte durch ihre Form auf Ordnungen verweisen und damit auf die von Manfred Frank erwähnten »Taten«, die zur Entstehung dieser Ordnungen führten, dass sie also auf die »Geschichte« hindeuten, ist eine der Ausgangsüberlegungen für die Lektüren der vorliegenden Studie. Worauf sich die Vorstellung von der Verbindung der Buchstabenordnung mit der »Tat« gründet, wird im nun folgenden Kapitel zu diskutieren sein.

123 Robert Stockhammer: *Zaubertexte. Die Wiederkehr der Magie und die Literatur 1880-1945*. Berlin 2000, S. 191.
124 Ebd., besonders S. VII-XIV.

Buchstabenkombination und/als Literatur

Alphabetische Schöpfung und Anthropomorphisierung der Lettern

Buchstaben-Texte verhandeln die Frage nach dem Verhältnis von textueller Ordnung und Weltordnung. Ausgangspunkt für diese These ist die Sprachtheorie der Kabbala, die die Buchstaben als bereits vor der Schöpfung vorhandene Einheiten auffasst, durch deren Kombination der Kosmos entstand. Doch was hat die Präsenz dieser Vorstellung über den Zusammenbruch der metaphysischen Systeme hinaus ermöglicht? Und warum hat sie besonders in der Moderne ihre Wirkungskraft entfaltet? Weshalb wird die ostentative Konstellierung von Buchstaben in Texten bis in die Gegenwart immer wieder vorgenommen und zum Gegenstand poetologischer Überlegungen gemacht?

Um zu diesen Fragen Antworten vorschlagen zu können, ist es notwendig, in einem ersten Schritt auf die kabbalistische Vorstellung von den Möglichkeiten der Handhabung der Buchstaben durch den Menschen einzugehen und danach der weiteren Entwicklung und Ausdifferenzierung dieser Vorstellung in der Renaissance und im Barock zu folgen.

Das ספר יצירה (*Sefer Jezirah*), das *Buch der Schöpfung*, das der Vorgeschichte der Kabbala zugerechnet wird, ist als »eine der wichtigsten Quellen der mittelalterlichen kabbalistischen Terminologie« beschrieben worden.[125] Seine Entstehung hat die Forschung in die Zeit zwischen dem 3. und 6. Jahrhundert n. Chr. datiert.[126] Im frühen 10. Jahrhundert begannen Gelehrte wie Saadya Gaon, Dunash Ibn Tamim, Schabbetai Donnolo und Jehuda ben Barzillai den Text zu kommentieren.[127] Sie sahen in ihm ein aus der Antike stammendes Werk, genauer eine zunächst mündlich tradierte Hervorbringung des Patriarchen Abraham.[128] Heute sind Handschriften des *Sefer Jezirah* aus dem 9. bis 16. Jahrhundert bekannt.[129] Der Text selbst ist sehr

125 Joseph Dan: *Die Kabbala. Eine kleine Einführung*. Stuttgart 2007, S. 29.

126 Gershom Scholem: *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*. Frankfurt a.M. 1980, S. 81; Dan: *Die Kabbala*, S. 30.

127 *Sefer Yesira. Edition, Translation and Text-Critical Commentary*. Ediert, übersetzt und kommentiert von Peter Hayman. Tübingen 2004, S. 25-33.

128 *Sefer Yesira,* S. 1, S. 32.

129 Ebd., S. 2. Entsprechend dem jeweils vorhandenen Textmaterial lassen sich laut Hayman die Handschriften in drei Gruppen aufteilen: Die erste enthält den kurzen »standard text«, die zweite eine längere, durch Kommentare ergänzte Version und die dritte, Saadya Gaon zugeschriebene Version prä-

kurz; die von Peter Hayman in seiner Edition als »earliest recoverable text« bezeichnete Version umfasst nur zweieinhalb Seiten.[130] Als mächtig erwies sich jedoch die Wirkung des Textes: Verfasst wurde er, wie Gershom Scholem es formulierte, in einem »oft höchst lakonischen Hebräisch«.[131] Und nicht nur diese »zugleich lapidare und orakelhafte Vortragsart«,[132] der teilweise elliptische Charakter des Textes, sondern auch die Originalität der darin enthaltenen Vorstellungen und die sich für die Kabbalisten bietenden Anschlussmöglichkeiten haben die immer erneuten Ergänzungs- und Deutungsversuche und vielfältigen Bezugnahmen angeregt.

Das *Sefer Jezirah* enthält »eine Form mystischer Spekulation über die Kosmogonie«.[133] Es präsentiert ein kosmologisches System, das sich, wie Joseph Dan es formulierte, »offenbar bewusst« von den Vorstellungen unterscheidet, die sich der Genesis und ihren Interpretationen in den Texten der jüdischen Überlieferung entnehmen lassen.[134] Peter Hayman hat daher die Zusätze in den umfangreicheren Versionen des *Sefer Jezirah* damit erklärt, dass der Text mit dem biblischen Schöpfungsbericht und der Vorstellungswelt der rabbinischen Zeit harmonisiert werden musste.[135]

Entscheidend ist im Zusammenhang der vorliegenden Untersuchung, dass das *Sefer Jezirah* »von den Elementen der Welt«[136] handelt, als die es die 10 Sephiroth und die 22 Buchstaben des hebräischen Alphabets bezeichnet: Sie bilden die »Basis«, die Grundlage des Universums.[137] Die Bedeutung der 10 Sephiroth im Rahmen des Schöpfungsvorgangs ist von den Kommentatoren des *Sefer Jezirah* und in der Forschung unterschiedlich beschrieben worden: Sie werden hier noch nicht, wie dann in kabbalistischer Auffassung seit dem

sentiert das Material in neu geordneter Form. Vgl. ebd., S. 12-14. Hayman präsentiert das vorhandene Textmaterial in 61 (Earliest Recoverable Text, S. 49-51) resp. 64 Paragraphen (Long Recension Additions).

130 Ebd., S. 49-51.

131 Gershom Scholem: *Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala*. In: ders.: *Judaica 3*. Frankfurt a.M. 1973, S. 7-70, hier S. 21. Auch Günter Stemberger wies auf die »in knapper Sprache« gehaltene Darbietungsform hin: Günter Stemberger: *Einleitung in Talmud und Midrasch*. 8., neubearb. Aufl. München 1992, S. 335.

132 Scholem: *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, S. 81.

133 Ebd., S. 74.

134 Dan: *Die Kabbala*, S. 30.

135 *Sefer Yesirah*, S. 35.

136 Scholem: *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, S. 81.

137 *Sefer Yesirah*, §2, S. 64.

12. und 13. Jahrhundert, als »Kräfte der göttlichen Welt«[138] verstanden, sondern als die »10 Grundzahlen« oder als die »Richtungen oder Dimensionen des Kosmos«.[139] Tatsächlich wird ihre Funktion bei der Weltentstehung nur »in rätselhaften Sprüchen angedeutet«.[140] Ausführlich und anschaulich dagegen beschreibt der Text die Funktion, die die schon vor der Erschaffung der Welt vorhandenen Buchstaben im Schöpfungsvorgang einnehmen. Das *Sefer Jezirah* beschreibt, wie die Schöpfung mittels drei Gruppen von Buchstaben erfolgte:

> The ten *sefiroth* are the basis and the twenty-two letters are the foundation: three mothers, seven double (letters), and twelve simple (letters). And the Spirit is one of them.[141]

Die drei Gruppen sind nach linguistischen Unterscheidungskriterien gebildet worden: die 3 »Mütter« Aleph, Mem und Schin, die 7 »doppelten« Buchstaben, die auf jeweils zwei verschiedene Weisen ausgesprochen werden können, und die 12 einfachen Buchstaben.

> Two – air from Spirit: he carved and hewed in it the twenty-two letters, three primary letters, and seven doubles, and twelve simple (letters). And the Spirit is one of them.[142]

Die Art und Weise, wie die Buchstaben beim Vorgang der Schöpfung eingesetzt werden und die Aspekte des Kosmos bestimmen, wird im *Sefer Jezirah* in Einzelschritten beschrieben:

Zunächst werden die drei Buchstaben הי, יוד und ויו, aus denen das Tetragramm, der vierradikalige Gottesname, besteht, permutiert[143] und damit die sechs Enden des Kosmos gesiegelt:

> Five – he sealed above. He chose three simple letters and fixed them in his great name – YHW. And he sealed with them the six edges (of the universe), and turned upwards and sealed it with YHW. Six – he sealed below. He turned downwards and sealed with YWH. […].[144]

138 Dan: *Die Kabbala*, S. 61.
139 Ebd., S. 31. Vgl. dazu Hayman: *Sefer Yesirah*, §7, S. 76.
140 Scholem: *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, S. 82.
141 *Sefer Yesirah*, §9 (A).
142 Ebd., §12 (K).
143 Ebd., §15 (A), S. 89.
144 Ebd.

Darauf werden die 22 Buchstaben in die Stimme eingraviert, in die Luft eingemeisselt und an fünf verschiedenen Positionen im Mund fixiert, wobei genau angegeben wird, wie sie artikuliert werden.[145] Mittels dieser 22 Buchstaben wird nun die Schöpfung ins Werk gesetzt:

> The twenty-two letters are the foundation. They are fixed on a wheel with two hundred and twenty one gates. The wheel rotates backwards and forwards. And this is the sign of the matter: if for good, above pleasure, and if for evil, below pain.[146]

Deutlich erkennbar ist hier also die Vorstellung eines maschinellen Verfahrens, mittels dessen die Kombination der Buchstaben vorgenommen wird, aus der die Schöpfung hervorgeht:

> Twenty-two letters: he carved them out, he hewed them, he weighed them and exchanged them, he combined and formed with them the life of all creation and the life of all that would be formed. How did he weigh and exchange them? – Aleph with them all, and them all with Aleph; Bet with them all, and them all with Bet; Gimel with them all, and them all with Gimel. And they all rotate in turn. The result is that they go out by two hundred and twenty-one gates. The result is that all creation and all speech go out by one name.[147]

Auf die weitreichende Wirkung der Vorstellung von einer Buchstabenkombinationsmaschine wird weiter unten noch einzugehen sein. Im *Sefer Jezirah* sollen Buchstabentabellen das jeweilige Kombinationsprinzip veranschaulichen: אל בך oder את בש.[148] Die »binäre Kombination« der 22 Buchstaben ist in mathematischer Terminologie ausgedrückt eine »Kombination zweiter Ordnung von 22 Elementen ohne Wiederholung« und stellt, wie Andreas Kilcher es formuliert hat, »nichts weniger als die metaphysische Grammatik der Sprache und zugleich die Formel aller Dinge« dar.[149]

Die drei »Mütter« Aleph, Mem, Schin werden nicht kombiniert,

145 Ebd., § 17 (A), S. 93.

146 Ebd., § 18 (A), S. 98.

147 Ebd., § 19 (A), S. 100f. Die Zahl der Tore (d. h. der möglichen Kombinationen der 22 Elemente) wurde in der Version von Saadya Gaon dann auf 231 korrigiert. Vgl. *Sefer Yesirah*, S. 100, S. 101.

148 Ebd., § 21 (K), (D), S. 107.

149 Andreas B. Kilcher: *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma. Die Konstruktion einer ästhetischen Kabbala seit der Frühen Neuzeit*. Stuttgart/Weimar 1998, S. 66.

sondern wie schon die Buchstaben He, Waw und Yod permutiert:[150] Sie bringen Luft, Wasser und Feuer im Kosmos hervor, aus denen Himmel, Erde und Luft entstehen, sowie Hitze, Kälte und Feuchtigkeit im Jahr und den Kopf, den Bauch und die Brust des Menschen. Das jeweils dritte Element dient dazu, zwischen dem ersten und dem zweiten ein Gleichgewicht herzustellen, sodass harmonische Verhältnisse herrschen. Die zentrale Vorstellung ist also, dass es »drei Ebenen des Daseins«[151] gibt, nämlich die des kosmischen Raums, die zeitliche und die des menschlichen Körpers, die durch jeweils den Buchstaben, der die Dreiergruppe regiert, miteinander in Beziehung gesetzt werden:

> He made Alef rule over air (*ruah*), and bound to it a crown, and combined them with each other, and sealed with them air (*awir*) in the universe, humidity in the year, and the chest in mankind – male with Alef, Mem, Shin, and female with Alef, Shin, Mem.[152]

Auch die sieben doppelten und die zwölf einfachen Buchstaben werden permutiert, wobei zur Veranschaulichung der Dimensionen, die damit erreicht werden können, die Metapher des Häuserbaus genutzt wird: »two stones build two houses; three build six; four build twenty-four; five build one hundred and twenty; six build seven hundred and twenty; seven build five thousand and forty.« Lakonisch schliesst dieser Abschnitt: »From here on go out and ponder what the mouth cannot speak, and what the ear cannot hear.«[153]

Durch die Kombination der sieben doppelten Buchstaben entstehen die Planeten, die Wochentage und die Öffnungen am Kopf des Menschen,[154] durch die Kombination der 12 einfachen Buchstaben die Sternbilder, die Monate und die wichtigsten Organe des Menschen, zudem auch die Sinne, das Denken, die Sprach- und die Handlungsfähigkeit, die Emotionen und die Sexualität.[155] So wird deutlich, »daß alles Erschaffene ein sprachliches Wesen hat, das in irgendeiner Kombination jener Grundbuchstaben besteht.«[156] Zuletzt werden

150 Das *Sefer Jezirah* unterscheidet allerdings begrifflich nicht zwischen Kombination und Permutation, sondern verwendet durchgehend צרפן. Vgl. *Sefer Yesirah*, §19, S. 100, und §40, S. 134.
151 Dan: *Die Kabbala*, S. 31.
152 *Sefer Yesirah*, §32 (K), S. 121.
153 Ebd., §40 (K), S. 135.
154 Ebd., §41, S. 137.
155 Ebd., §54, S. 164.
156 Scholem: *Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala*, S. 25.

jeweils drei Buchstaben entweder mit dem verantwortungsvollen Umgang mit der Sprache und mit gutem Handeln oder aber mit dem aggressiven Ausagieren von Triebregungen und mit verwerflichem Verhalten in Verbindung gebracht.[157] Ausdrücklich betont wird dabei allerdings, dass das Übel stets durch das Vorhandensein seines Gegensatzes ausgeglichen wird und sich das System somit im Zustand der Harmonie befinde.[158] Die Gewähr dafür gibt der, der es ersonnen hat: »a sign for the One who has none second to him, a King unique in his universe, for he is one and his name one.«[159]

Das dominierende Bild von Gott als Schöpfer im *Sefer Jezirah* ist, wie Hayman bemerkte, das eines Künstlers, der mit ihm bereits vorliegendem Material arbeitet, der also keine »creatio ex nihilo« vornimmt.[160] Für die Beschreibung des Schöpfungsvorgangs wird im *Sefer Jezirah* meist nicht wie in der Genesis das Verb ברא für »schaffen, erschaffen« genutzt, das nur im Sinne einer Hervorbringung durch Gott verwendet werden kann,[161] sondern man findet hier die Verben יצר, חצב und חקק: Während die beiden Letzteren, chazaw und chakak, »aushauen, Steine brechen« resp. »einritzen, einzeichnen, eingravieren« bedeuten, kann man das Verb jazar mit »schaffen« im Sinne von »formen, bilden, erzeugen, hervorbringen, herstellen« übersetzen.[162] Alle drei Verben bezeichnen Tätigkeiten des Menschen. Und hierin lag wohl das Irritierende dieses Textes im Vergleich zum biblischen Schöpfungsbericht, woraus sich erklären würde, warum in einigen Handschriften des *Sefer Jezirah* an manchen Stellen יצר nachträglich durch ברא ersetzt wurde, die Hayman bemerkte.[163] יצר ist zudem durch Übereinstimmung der drei Radikale mit dem Substantiv יצר, »Trieb« (»Drang, Verlangen«), verbunden, mit dem Begehren also, dem Eros.[164] Dieser Begriff lässt das allein den Menschen betreffende Problem anklingen, dass die Triebenergie, wie im Kommentar zum

157 *Sefer Yesirah*, §63, S. 190f.
158 Ebd., §60 (A), S. 178.
159 Ebd., §57, S. 172.
160 Ebd., S. 35, S. 105.
161 Georg Fohrer u.a. (Hg.): *Hebräisches und aramäisches Wörterbuch zum Alten Testament*. Hg. von Georg Fohrer u.a. Berlin/New York 1971, S. 40.
162 *Sefer Yesirah*, §19 (A), S. 100f., vgl. dazu *Langenscheidt Taschenwörterbuch Hebräisch-Deutsch, Deutsch-Hebräisch*. 8. Aufl. Berlin/München 1999; Fohrer: *Hebräisches und aramäisches Wörterbuch zum Alten Testament*, S. 89, 90, 112.
163 *Sefer Yesirah*, S. 62.
164 *Langenscheidt Taschenwörterbuch Hebräisch-Deutsch, Deutsch-Hebräisch*, S. 144.

Mischnatraktat *Avot*, in *Avot de-Rabbi Natan*, diskutiert wird, in gute wie auch in verwerfliche Handlungen umgesetzt werden kann: Jezer ha-ra' meint den körperlichen Trieb, der zum Überleben notwendig ist, vom Menschen aber zum Schlechten missbraucht werden kann, im Gegensatz zum jezer ha-tow, der sich bei den Jugendlichen im Alter von etwa 13 Jahren zu manifestieren beginnt, wenn der Mensch fähig wird, seine Triebe zu zügeln.[165] Damit wird die »reflektive Ausübung der Freiheit im Angesicht der Leidenschaften«[166] zum Thema, als die später Sartre die Moral umschreiben sollte, und zugleich das Schaffen des Künstlers, des Dichters:

> […] was man an einer Minderzahl von menschlichen Individuen als rastlosen Drang zu weiterer Vervollkommnung beobachtet, läßt sich ungezwungen als Folge der Triebverdrängung verstehen, auf welche das Wertvollste an der menschlichen Kultur aufgebaut ist. Der verdrängte Trieb gibt es nie auf, nach seiner vollen Befriedigung zu streben, die in der Wiederholung eines primären Befriedigungserlebnisses bestünde; alle Ersatz-, Reaktionsbildungen und Sublimierungen sind ungenügend, um seine anhaltende Spannung aufzuheben, und aus der Differenz zwischen der gefundenen und der geforderten Befriedigungslust ergibt sich das treibende Moment, welches bei keiner der hergestellten Situationen zu verharren gestattet, sondern nach des Dichters Worten »ungebändigt immer vorwärts dringt« (Mephisto im *Faust*, I [4. Szene], Studierzimmer).[167]

Damit kommt im *Sefer Jezirah* unversehens der Mensch ins Spiel. Die Reflexion über die »Schöpfung und ihre Beziehung zu Gott«[168] und damit über die »Rolle des Menschen im Universum«[169] wurde, von hier ausgehend, in besonderer Weise von den Kabbalisten vorange-

165 Vgl. *Masekhet Avot de-Rabbi Natan/Tractatus de patribus: Rabbi Nathane Autore*. In linguam Latinam Translatus, Unâ cum notis marginalibus. Operâ Francisci Taileri (= Francis Taylor) verbi Divini in aede Christi apud Cantuarienses Concionatoris. London 1654, Kap. 16, S. 70. https://archive.org/details/masekhetavotderootaylgoog [14.1.2022]; Hans-Jürgen Becker/Christoph Berner (Hg.): *Avot de-Rabbi Nathan. Synoptische Edition beider Versionen. (Texte und Studien zum antiken Judentum 116).* Tübingen 2006.

166 Jean-Paul Sartre: *Was ist Literatur? Ein Essay*. Hamburg 1958, S. 60.

167 Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*. In: ders.: *Studienausgabe*. Bd. III. Frankfurt a.M. 1975, S. 213-272, hier S. 251.

168 Scholem: *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, S. XIV.

169 Ebd., S. XV.

trieben. Dabei wurde die im *Sefer Jezirah* zum Ausdruck kommende Auffassung, »daß alles Erschaffene ein sprachliches Wesen hat, das in irgendeiner Kombination jener Grundbuchstaben besteht«,[170] zum Ausgangspunkt der sprachtheoretischen Überlegungen der Kabbalisten, wie Scholem ausführte:

> Die Buchstaben der göttlichen Sprache sind es, durch deren Kombination alles geschaffen ist. Diese Buchstaben sind aber die der hebräischen Sprache als der Ursprache und Sprache der Offenbarung. Damit begann die eigentliche Spekulation der Sprachmystik [...].[171]

Die Kabbalisten widmeten sich – wie in der theologischen und philosophischen Tradition des Judentums üblich – dem Kommentar und der Interpretation der Tora, d.h. dem »Schreiben entlang von vorliegenden Texten«.[172] Dabei wurde eine »Vielschichtigkeit« der Tora angenommen, d.h. nicht nur eine »Zweiteilung in einen buchstäblichen und in einen verborgenen Sinn«,[173] sondern eine »unendliche Bedeutsamkeit der Tora«,[174] metaphorisch ausgedrückt in den ihr zugeschriebenen »siebzig Gesichtern«, die den 70 zur Verhinderung des babylonischen Bauprojekts gegebenen Sprachen entsprechen.[175] Die »mündliche Tora« – zu der alles gehört, was feste Form angenommen hat, also auch die Mose ausgehändigte Tora – ist Resultat und Ausdruck der hermeneutischen Arbeit, wogegen die »schriftliche Tora« nach Auffassung der Kabbalisten allein »metaphysischen Status«[176] hat: Ohne greifbare Form ist sie der eigentliche »Urtext«, der den »Charakter eines Postulats« hat und erst durch die Interpretation Gestalt annehmen und verständlich werden kann.[177] Sowohl die hermeneutische Arbeit an der »schriftlichen Tora« als auch die Sprachmystik ist im Werk des spanischen Kabbalisten Abraham Abulafia, das im 13. Jahrhundert entstand, zentral. Abulafia bezeichnete das *Sefer Jezirah* »als seinen ersten Zugang zur Kabbala«.[178] Er konzentrierte sich in seinen Studien auf die 22 Buchstaben, wobei er

170 Scholem: *Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala*, S. 25.
171 Ebd., S. 20.
172 Kilcher: *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma*, S. 34.
173 Ebd., S. 39.
174 Ebd., S. 42.
175 Ebd., S. 43.
176 Ebd., S. 35.
177 Ebd., S. 36; vgl. Scholem: *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, S. 71 f.
178 Kilcher: *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma*, S. 48.

die Tora und den Namen Gottes »als eine Kombination aus diesen linguistischen Elementen« deutete.[179] Seine Auffassung von Text und Auslegung ist in seiner Schrift *Scheva netivoth ha-Tora* dargelegt, die sieben Wege oder Methoden der Interpretation beschreibt.[180] Während die ersten fünf Methoden die Verfahren der rabbinischen und philosophischen Schriftauslegung umfassen,[181] entsprechen die beiden letzten der »spezifisch kabbalistischen Hermeneutik«:[182] Die sechste Methode bezweckt die Auflösung der überlieferten Form des Textes in Buchstaben, die dadurch somit in ihren »ursprünglichen, materialen Zustand«[183] zurückgeführt werden und danach »zu neuen semiotischen Ordnungen komponiert werden« können.[184] Das Ziel dieses Vorgehens ist, aus den 70 durch die Sprachverwirrung entstandenen Sprachen die »eine, ›heilige‹ Sprache« zu rekonstruieren.[185] Abulafia beschrieb die Mittel dazu, nämlich erstens Gematria, d.h. die Auslegung der Buchstaben als Zahlen, zweitens Notarikon, das Lesen der Buchstaben eines Wortes als Anfangsbuchstaben jeweils anderer Wörter oder umgekehrt die Bildung von Abkürzungen aus den Anfangsbuchstaben mehrerer Wörter, und drittens Temurah, die bereits im *Sefer Jezirah* beschriebene Kombination und Permutation der Buchstaben. Diese drei Verfahrensweisen ermöglichen die »Freilegung verborgener Bezüge zwischen einzelnen Worten oder Namen«.[186] Was sollte damit aber erreicht werden?

Zentral in Abulafias Werk ist »die Lehre vom Wesen der Prophetie«, und seine Schriften wollten »den Weg zu ihr gangbar und in gewissem Umfang lehrbar« machen.[187] Das Ziel ist die Wahrnehmung der Sprache Gottes, »die den Zustand der ›Prophetie‹ konstituiert«.[188] Denn

179 Ebd., S. 49.
180 Abraham Abulafia: *Scheva netivoth ha-Tora le-Rabbi Abraham Abulafia we-Iggeret sche-schalach le-Rabbi Abraham*. In: Adolf Jellinek (Hg.): *Philosophie und Kabbala*. Erstes Heft. Leipzig 1854, S. 1-48. http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.hwmjp1;view=1up;seq=6 [14.1.2022]. Französische Übersetzung: Abraham Aboulafia: *L'épître des sept voies*. Traduction annotée de l'hébreu par Jean-Christophe Attias. Paris 1985.
181 Kilcher: *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma*, S. 50.
182 Ebd., S. 52.
183 Ebd., S. 55.
184 Ebd., S. 53.
185 Ebd.
186 Ebd.
187 Scholem: *Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala*, S. 57.
188 Kilcher: *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma*, S. 55.

> Schöpfung, Offenbarung und Prophetie sind für Abulafia Phänomene der Sprachwelt: die Schöpfung als ein Akt des göttlichen Schreibens, in welchem die Schrift die Materie der Schöpfung gestaltet; Offenbarung und Prophetie als Akte, in denen das göttliche Wort sich nicht nur einmal, sondern letzten Endes immer wiederholbar in die menschliche Sprache eingießt und ihr, wenigstens potentiell, den unendlichen Reichtum unermeßlicher Einsicht in den Zusammengang der Dinge verleiht.[189]

Es geht also darum, einen Weg zu finden, »um sich für den Kontakt mit dem Worte Gottes« vorzubereiten.[190] Diesen Weg beschrieb Abulafia in seinem 7. »Pfad«. Er nahm dabei Bezug auf die durch die Aristoteles-Rezeption geprägte Philosophie von Moses Maimonides: Demnach wird das göttliche Sprechen vermittelt über den »intellectus agens«, die »kosmische Vernunft«[191] oder »kosmische Potenz, aus der alle Formen der sichtbaren Schöpfung stammen«.[192] Was hier »Prophetie« genannt wird, besteht »in der Vereinigung des menschlichen, sich im Denken aktualisierenden und kräftigenden Geistes mit dieser formgebenden Potenz, die ihm unter den Bildern, die in jenem prophetischen Kontakt in seiner Imagination ausgelöst werden, das Göttliche vermittelt«.[193] Die göttliche Sprache geht also über den »Träger«, der der »aktive Intellekt« ist, »in das menschliche Sprachvermögen« ein.[194] Die göttliche Rede ist »Fülle, die vom Namen ausfließt«, und auf dem Wege dieser Methode ist es nach Abulafia daher möglich, »dem Wesen des einzigen Namens« nahezukommen.[195] Denn das »eigentliche Element« der Sprache Gottes ist der Gottesname:

> Auf dessen Erkenntnis und Konstruktion zielt die kombinatorische Dissoziierung der überlieferten sprachlichen Ordnung des Textes. Die Überführung der Buchstaben in ihren ursprünglichen, materialen Zustand ist insofern nur ein vorbereitender Schritt für ihre Reorganisation durch die verschiedenen Techniken der Kom-

189 Scholem: *Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala*, S. 58.
190 Ebd., S. 60.
191 Ebd., S. 61.
192 Ebd., S. 60.
193 Ebd.
194 Ebd.
195 Abulafia: *Scheva netivoth*, S. 4. Übersetzung der Stelle bei: Kilcher: *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma*, S. 54.

> bination. Diese Reorganisation hat zum Ziel, den dissoziierten Text als Gewebe aus göttlichen Namen lesbar zu machen.[196]

In Abulafias Verständnis ist der Name Gottes »der höchste Ausdruck, in dem alle Sprachbewegung wie in einem Brennpunkt zusammengefasst wird. Er ist es, der in jedem Prozeß der Verbindung der Buchstaben und der Verbindung ihrer Verbindungen bis ins Unendliche hin mitschwingt.«[197] Die Buchstabenkombinationen, »in denen sich der Name Gottes auseinanderlegt« und

> sich bis zur Sprache des Menschen hin entwickelt, enthalten alle überhaupt möglichen Wahrheiten, intellektuelle Erkenntnisse, nicht nur der menschlichen Wissenschaft, sondern auch der göttlichen Dinge. Jeder Akt, in dem solcherart die Buchstaben zusammentreten, ist zugleich ein Erkenntnisakt, auch wenn die Erkenntnis uns noch verschlossen, nicht dechiffrierbar ist.[198]

Diese Erkenntnis ist das Ziel, auf die die »mystische und ekstatische Annäherung und Vereinigung mit der Gottheit« gerichtet ist und die nach Abulafia durch die Kombination der Buchstaben des Gottesnamens erreicht werden kann.[199] Gemäss seiner Auffassung müssen die Kombinationen der Buchstaben des Gottesnamens erstens aufgeschrieben, zweitens ausgesprochen resp. gesungen werden, wobei die Körperhaltung und der Atemrhythmus eine wichtige Rolle spielen, und drittens in Gedanken vorgenommen werden.[200] Diese sukzessive Verinnerlichung führt zu dem Zustand, den Abulafia als denjenigen der »Prophetie« bezeichnet, als der »höchsten Stufe der Erkenntnis«.[201] Die Namen, deren Buchstaben Abulafia am häufigsten zur Kombination verwendete, sind das Tetragramm und der Gottesname aus 72 Buchstaben.[202] Überlieferte Handschriften seines *Sefer Chaje ha-Olam ha-ba*, des *Sefer Gan na'ul* und auch anderer seiner Texte[203] enthalten neben dem tabellarischen Modell der Anordnung der Kombinationen das Kreismodell, das schon im *Sefer Jezirah*

196 Kilcher: *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma*, S. 55.
197 Scholem: *Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala*, S. 62.
198 Ebd., S. 63.
199 Kilcher: *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma*, S. 75.
200 Moshe Idel: *Abraham Abulafia und die mystische Erfahrung*. Ins Deutsche übertragen von Eva-Maria Thimme. Frankfurt a.M. 1994, S. 31, S. 36-44.
201 Ebd., S. 32.
202 Ebd., S. 34.
203 Vgl. dazu ebd., S. 36.

beschrieben wurde, hier aber nun auch visuell dargestellt ist: Der 72-buchstabige Gottesnamen soll kontinuierlich wiederholt werden, und dies »geschieht beim Betrachten von Kreisen, von denen jeder 9 der insgesamt 216 Buchstaben des Namens enthält«.[204] Das in der British Library aufbewahrte Manuskript des *Sefer Chaje ha-Olam ha-ba* zeigt diese Kreisfiguren in besonders reicher Ausgestaltung.[205]

Je 24 Kreise umfassen zusammen den 72-buchstabigen Gottesnamen, und in jedem Kreis gibt es auf dem äussersten Ring Hinweise zum Vorgehen bei der Permutation.[206] Beginnen soll man jeweils bei der an ihrem Ende mit Arabesken geschmückten Markierung. Der mittlere Ring enthält die neun Buchstaben, und im inneren Ring finden sich Warnungen an den Kabbalisten, etwa »anyone who takes the name for his own needs transgresses the command«.[207] Die Inschriften im Zentrum schliesslich geben Aussagen über Gott und die Kraft seines Namens wieder.[208]

Abulafias Beschreibung zeigt zum einen Folgendes: Die Technik der mystischen Kombinatorik kann, wie einer seiner Schüler in seinem Buch *Scha'are Zedek* beschrieb, dazu führen, dass Namen hervorgebracht werden, die keine Semantik mehr aufweisen, und dass man im Falle einer erfolgreichen Beschreitung des kabbalistischen Weges »die Kontrolle über sein natürliches Bewußtsein verliert« und in einen Zustand gerät, in dem man gewahr wird, »daß sein innerstes Sein etwas außerhalb des Selbst ist«.[209]

Zum andern aber fällt die erwähnte Ermahnung des Kabbalisten im *Sefer Chaje ha-Olam ha-ba* auf, die offensichtlich nicht ohne Grund Eingang in diese Schrift gefunden hat: Denn wem bekannt ist, dass »die Struktur der Sprache und der Schrift selbst die metaphysische Struktur der Dinge ist«,[210] der kann von diesem Wissen Gebrauch machen: »Die Buchstaben des Alphabets, um wieviel mehr

204 Ebd., S. 35. Hebräischer Text des *Sefer Chaje ha-Olam ha-ba*: http://www.hebrewbooks.org/49703 [20.6.2015]

205 https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=or_4596_fs001r [14.1.2022]

206 Ernst: *Carmen figuratum*, S. 780; Kilcher: *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma*, S. 77.

207 Die englische Übersetzung dieser Seite des *Sefer Chaje ha-Olam ha-ba* findet sich in: Jerome Rothenberg u.a. (Hg.): *A big jewish Book: Poems and other Visions of the Jews from tribal Times to Present*. New York 1978, S. 400-402, hier S. 401.

208 Vgl. Ernst: *Carmen figuratum*, S. 781 f.

209 Scholem: *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, S. 160-170, hier S. 169.

210 Kilcher: *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma*, S. 78.

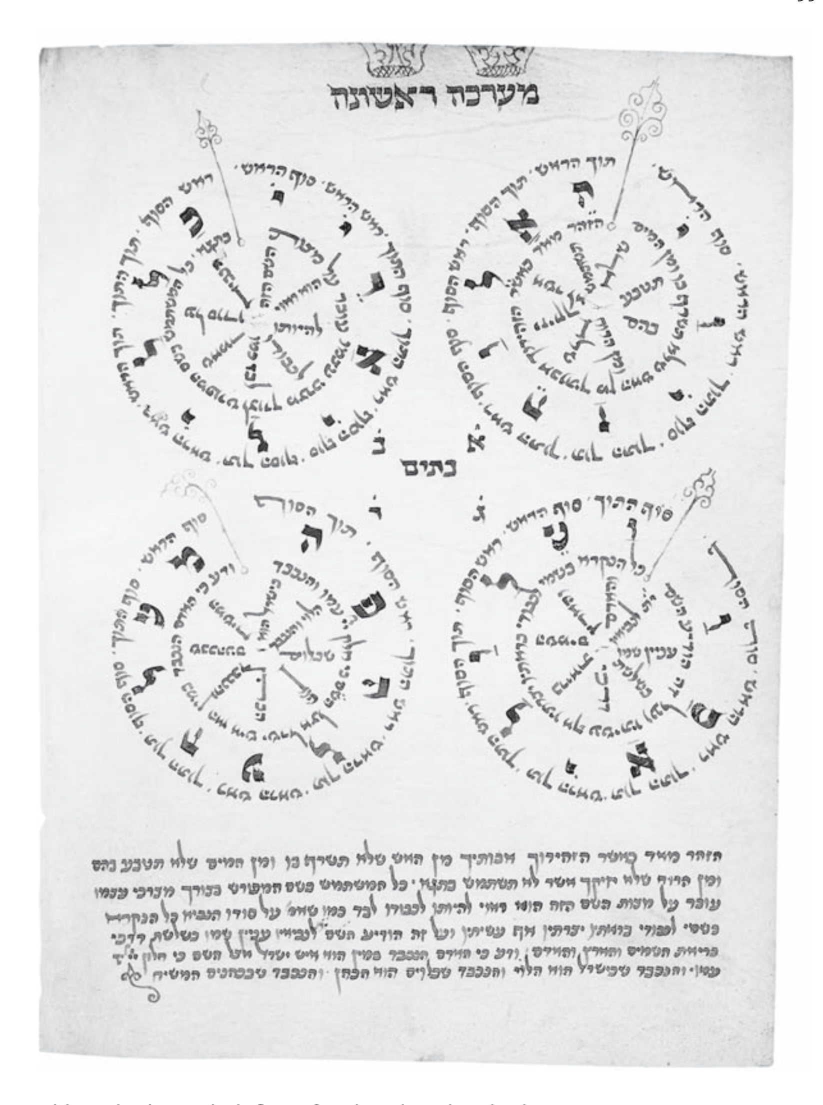


Abb. 1: Abraham Abulafia: *Sefer Chaje ha-Olam ha-ba*.
© British Library Board Cod. Or. 4596, fol. 75v

noch die des Gottesnamens oder gar die der ganzen Tora, die ja das Instrument Gottes bei der Schöpfung war, haben geheime, magische Gewalt.«[211] Von den meisten mittelalterlichen Kabbalisten wurde die

211 Scholem: *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, S. 219.

Verwendung der Buchstaben zu magischen Zwecken zwar entschieden abgelehnt. Dies ist jedoch erst vor dem Hintergrund der Tatsache verständlich, dass Magie seit der ausgehenden Antike zur religiösen Praxis des Judentums gehörte.[212] Magie war »ein integraler Bestandteil der jüdischen Esoterik auch des Mittelalters«,[213] und magische Praktiken, die sich auf bestimmte Phasen des menschlichen Lebens und auf die Abwehr oder Heilung von Krankheiten bezogen,[214] blieben im Judentum bis ins 19. Jahrhundert hinein präsent: Amulette und Ringe mit eingravierten Engels- und Dämonennamen oder mit dem 1-, 8- und 42-buchstabigen Gottesnamen oder Bibelversen zeugen davon.[215] Die kabbalistische Literatur hat magische Vorgehensweisen mit dem Terminus »praktische Kabbala« bezeichnet.[216] Abulafia warnte, dass bei der Vertiefung in die Chochmat ha-Zeruf die Gefahr bestehe, dass eine »ungeleitete oder falsch dirigierte Prozedur« schädliche Wirkungen haben und sogar den Satan hervorrufen könne.[217] Den Gegensatz dazu sah er in »einer tief geistigen Magie«, die »das nicht-Kommunizierbare, und doch aus den Worten Ausstrahlende« darstellt.[218]

Wie verbreitet die Vorstellung von der Erschaffung der Welt durch die Kombination von Buchstaben war, zeigt sich daran, dass sie in zentrale Schriften wie die des *Sohar* und in Moses Cordoveros *Pardes Rimmonim* Eingang fand.[219] Die Kombination der Buchstaben kann »der Erschaffung des Menschen« dienen – eine Vorstellung, die schon im *Sefer Jezirah* anhand der Beschreibung der Entstehung

212 Dan: *Die Kabbala*, S. 27; vgl. etwa: *Sefer ha-Rasim. A Newly Recovered Book of Magic from the Talmudic Period*. Hg. von Mordecai Margalioth. Jerusalem 1966.

213 Kilcher: *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma*, S. 79. Abulafia etwa schrieb, diejenigen, die sich der im *Sefer Jezirah* beschriebenen Vorgehensweise bedienen wollten, um sich »ein fettes Kalb zu erschaffen«, seien »selber Kälber«. So Scholem: *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, S. 158, vgl. auch Scholems Ausführungen zum Verhältnis zwischen mystischem Gebet und Magie ebd., S. 303-305.

214 Vgl. Joshua Trachtenberg: *Jewish Magic and Superstition. A Study in Folk Religion*. New York 1939.

215 Kilcher: *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma*, S. 79; vgl. besonders die Listen mit Namen und Bibelstellen in: Theodore Schrire: *Hebrew Amulets. Their Decipherment and Interpretation*. London 1966, S. 124-134.

216 Kilcher: *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma*, S. 79.

217 Scholem: *Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala*, S. 65.

218 Ebd., S. 68.

219 Kilcher: *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma*, S. 83.

einzelner Organe und Körperteile angelegt ist.[220] Das *Sefer Jezirah* spielte daher auch bei der Herausbildung der Vorstellung vom Golem, einer von Menschen erschaffenen »menschenähnlichen Gestalt«, Ende des 12. Jahrhunderts eine zentrale Rolle.[221] So wurde denn auch häufig nicht die Anwendung magischer Praktiken an sich kritisiert, sondern gewarnt wurde, etwa durch Gikatilla, vor dem Gebrauch resp. Missbrauch von Gottesnamen zu eigennützigen Zwecken.[222]

Wie die Buchstaben bestand nach Ansicht vieler Kabbalisten auch die Tora schon vor der Schöpfung, sie gilt selbst als »der metaphysische Bauplan, nach dem die Welt erschaffen ist«.[223] Wie im *Sohar* ausgeführt ist, las Gott zunächst in der Tora und sprach dann »die Worte aus, die sie enthielt, und erst dann erwirkte er durch sie sein Werk«.[224] Daher gilt nun, dass, wer immer die Tora liest, rezitiert und interpretiert, den göttlichen Akt des Lesens und der Schöpfung nachahmt und »Welten erschaffen« kann.[225] Wie Scholem schrieb, ist der »Zusammenhang zwischen magischer und mystischer Auffassung« schon im *Sefer Jezirah* erkennbar, das möglicherweise »nicht nur theoretische Absichten verfolgte, sondern auch vielleicht zu thaumaturgischem Gebrauch bestimmt war«:[226] Denn »Mikrokosmos und Makrokosmos« seien hier »auch in ihrem sprachlichen Wesen deutlich aufeinander bezogen, und alle Sphären der Schöpfung atmen denselben Sprachgeist, der sich in der heiligen Sprache zum für uns faßbaren Ausdruck gestaltet hat«, und somit werde deutlich, dass »diese Auffassung vom Wesen der Schöpfung mit der Sprachauffassung der Magie eng zusammenhängt«.[227]

Die Vorstellung von der Nutzung der Tora zu magischen Zwecken konnte etwa aus der Schrift *Schimusche Tora* abgeleitet werden, in der von der Übergabe der Tora an Mose berichtet wird, während der ihm »das Geheimnis der Namen, wie solche aus jedem Abschnitte (Parascha) hervorgehen«, von den Dienstengeln mitgeteilt worden sei.[228]

220 Ebd., S. 83.
221 Scholem: *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, S. 209-259, hier S. 227.
222 Kilcher: *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma*, S. 88.
223 Ebd., S. 38, S. 90.
224 *Sefer ha-Sohar* I, fol. 5a. In dieser Übersetzung bei Kilcher: *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma*, S. 90.
225 Kilcher: *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma*, S. 91.
226 Scholem: *Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala*, S. 26.
227 Ebd.
228 *Die Quelle der Weisheit. Mose steigt zum Empfang der Thora zum Himmel empor.* In: August Wünsche: *Aus Israels Lehrhallen. Kleine Midraschim zur späteren legendarischen Literatur des Alten Testaments*. Reprographischer

Bereits in den Anfängen der Kabbala ist nach Scholem »aus dieser magischen Tradition« dann »eine über den mystischen Charakter der Tora als des umfassenden Namens Gottes« entstanden.[229] Im Tora-Kommentar von Moses ben Nachman gibt es die Auffassung, dass die Tora ursprünglich ein durchgehend, ohne Wortzwischenräume geschriebener Text war: Sie wurde an Mose dann in der dem heutigen Leser bekannten Gestalt übermittelt, wobei Mose zugleich in mündlicher Form den Text auch in anderer Aufteilung, als eine »Folge von Namen«, mitgeteilt bekam[230] und somit »jene geheimen Buchstabenkombinationen erhielt, die in ihrer Gesamtheit einen anderen und esoterischen Aspekt der Tora darstellen«.[231]

Rabbi Eleasar vertrat in seinem Kommentar zu Hiob 28:13 die Ansicht, dass die Abschnitte der Tora den Menschen »nicht in ihrer richtigen Reihenfolge gegeben worden« seien: Denn hätten sie die Toraabschnitte in ihrer ursprünglichen Abfolge erhalten, »könnte jeder, der sie liest, Tote wiederbeleben und Wunder verrichten«.[232]

Tote zum Leben zu erwecken und unmöglich Scheinendes möglich werden zu lassen, das ist es, was der Umgang mit der Schrift erlauben würde, wenn ihre einstige Ordnung bekannt wäre. Dieser »esoterische Aufbau« der Tora und die »geheime Übereinstimmung zwischen der Ordnung der Tora und der Ordnung der Dinge«[233] ist laut Nachmanides der Grund, warum die »Art und die Details der Schreibung des Bibeltextes« eine solche Bedeutung hat und so grosser Sorgfalt bedarf: »Jeder einzelne Buchstabe zählt.«[234] Prägnant kommt dies auch in der Aussage zum Ausdruck, die der im Tora-Schreiben bereits erfahrene Rabbi Meir von seinem Lehrer Rabbi Israel überliefert: »Mein Sohn, sei vorsichtig bei deiner Arbeit, denn sie ist eine göttliche Arbeit; wenn du nur einen Buchstaben auslässt, oder zuviel schreibst, so kannst du die ganze Welt zerstören.«[235]

Der einzelne Buchstabe entscheidet über die Existenz der Welt.

Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1907. Hildesheim 1967, Bd. I, S. 127-133, hier S. 132.

229 Scholem: *Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala*, S. 27f.

230 Ebd., S. 28.

231 Scholem: *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, S. 57.

232 *Midrasch Tehillim*. Hg. von Salomon Buber. Wilna 1891, S. 33, übersetzt bei Scholem: *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, S. 56.

233 Kilcher: *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma*, S. 93.

234 Scholem: *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, S. 57.

235 Erubin Fol. 13a. In: *Der Babylonische Talmud mit Einschluss der vollständigen Misnah*. Hg. und übers. von Lazarus Goldschmidt. Bd. II, Berlin

Und somit ist nicht nur das Schreiben der Tora eine Form des Gottesdienstes. Auch die »rituelle und magische Funktion des Torastudiums« ist »mit der magischen Funktion des Gebets vergleichbar«.[236] Auf die Berührung von Mystik und Magie im Gebet hat Scholem hingewiesen: Da der Betende hofft, die Entscheidungen Gottes zu beeinflussen, könne man den »magischen Charakter des Gebetes« nicht von der Hand weisen.[237]

Das Gebet ist eines der Mittel zur Erlangung von »Tikkun«: Der Begriff »Tikkun« wurde zunächst »im halachischen Sinn als ›Ordnung‹ verstanden« und konnte später auch die »Wiederherstellung der rechtlichen Ordnung« bezeichnen.[238] Isaak der Blinde hat dann in seinem kabbalistischen Kommentar zum *Sefer Jezirah* den Terminus in einer »geschichtsphilosophischen Umdeutung« als »Wiederherstellung einer ursprünglichen, ›vollständigen‹ Schreibweise des Gottesnamens (ha-Schem ha-Maleh) bezeichnet«.[239] Diese Wiederherstellung geschieht durch »Reorganisation der inneren (sephirothischen) Struktur der Gottheit«, die nicht nur durch ein »innergöttliches Prozedere« bewirkt wird, sondern auch »als theurgischer Effekt des Gebets« zu sehen ist.[240] Die Katastrophe, der »Bruch« in der Welt, den es zu heilen gilt, hatte sich nach kabbalistischer Vorstellung im Rahmen des Schöpfungsvorgangs ereignet, als das von oben herabströmende göttliche Licht durch die dafür vorgesehenen Gefässe nicht aufgefangen zu werden vermochte: Sie zerbarsten, was allerdings notwendig war, damit die in ihnen noch vorhandenen Überbleibsel der »Kräfte des Bösen«[241] ausgeschieden und die Gefässe gereinigt werden konnten. Der »Bruch der Gefäße« erst liess »das Böse als abgesonderte Identität und reale Macht entstehen«[242] und führte dazu, »daß alle Dinge in gewisser Weise diesen Bruch in sich tragen, daß allem Existierenden, solange dieser Bruch nicht geheilt ist, ein gewisser innerlicher Mangel anhaftet«.[243] An Bruchstücken der Gefässe hingen noch »einige Funken des heiligen Lichts aus Gottes

1901, S. 37f. https://archive.org/stream/talmudbavlibehik02gold#page/37/mode/2up [14.1.2022], vgl. Scholem: *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, S. 58.

236 Kilcher: *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma*, S. 92.

237 Scholem: *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, S. 304.

238 Andreas Kilcher: *Tikkun*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie.* Hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Bd. 10. Basel 1998, Sp. 1221-1223, hier Sp. 1221.

239 Ebd.

240 Ebd.

241 Scholem: *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, S. 293.

242 Ebd.

243 Ebd., S. 294.

Essenz«, und daraus »entstanden die dämonischen Gegenwelten des Bösen«, in die daher noch heilige Elemente eingemischt sind.[244] Anzustreben ist nun die Aufhebung dieses Vermischungszustandes und die Wiederherstellung der Einheit des Gottesnamens: Luria etwa hatte den Bruch gleichgesetzt mit dem Weggerissenwerden der Buchstaben JH vom Buchstabenpaar WH im Gottesnamen JHWH.[245] Die »Restitution des idealen Zustandes, auf den die Schöpfung ursprünglich zielte«,[246] ist also das Projekt der Gegenwart und der Zukunft. Somit hat man es beim Tikkun mit einer »messianischen Geschichtskategorie« zu tun, die auf die Erlösung der Welt zielt.[247]

Um den Bruch zu heilen, braucht es »nicht nur einen Impuls, der von Gott herkommt, sondern auch einen Impuls vom Geschöpf her«:[248] Dieser Impuls kann neben dem Gebet das Torastudium sein, d.h. die »spezifisch kabbalistische ›Erklärung‹ der Tora«, durch die »die verborgene göttliche Ordnung der ›Welten‹ und der ›Himmel‹ restituiert wird«.[249]

Dazu kommt die Vorstellung von den sich im Geschichtsverlauf verändernden Möglichkeiten der Toralektüre: Das mittelalterliche *Sefer ha-Temunah*, in dem die Gestalt der hebräischen Buchstaben nach kabbalistischen Prinzipien erläutert wird,[250] entfaltet die Vorstellung von sieben aufeinanderfolgenden Weltenzyklen, hebräisch Schemittoth, in denen sich die sieben unteren Sephirot oder »göttlichen Potenzen« ausdrücken: Die Dauer einer »Schöpfungseinheit« beträgt jeweils 1000 Jahre, danach kehrt sie »in den Zustand des *Tohu* zurück« und eine nächste Welt entsteht.[251] Mit dem Konzept der Schemittoth ist die Vorstellung von einer »Ur-Tora« verbunden, die zugleich »die göttliche Sophia« ist und deren Buchstaben gestalt- und formlos sind. Die einzelnen Schemittoth können jeweils nicht »die ganze Kraft Gottes«, die in der Ur-Tora zum Ausdruck kommt, sondern nur »einen besonderen Aspekt der göttlichen Offenbarung« enthüllen: Das bedeutet, dass die Tora in den einzelnen Schemittoth unterschiedliche Erscheinungsweisen hat. Die gegenwärtige Schöpfung ist laut *Sefer ha-Temunah* nicht die erste. Ihr ging der »Äon der Gnade« voraus,

244 Ebd.
245 Ebd., S. 301.
246 Ebd., S. 294.
247 Kilcher: *Tikkun*, Sp. 1222.
248 Scholem: *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, S. 303.
249 Kilcher: *Tikkun*, Sp. 1221.
250 Vgl. Gershom Scholem: *Ursprung und Anfänge der Kabbala*. Berlin 1962, S. 407-419, hier S. 407.
251 Ebd., S. 409.

dem antiken »goldenen Zeitalter« vergleichbar: Da der Mensch in dieser Epoche einen »reinen Körper« hatte und es »keinen bösen Trieb« gab, enthielt die damalige Tora, »das heißt die Art, wie die mystischen Buchstaben zu Kombinationen zusammentraten, nichts über Unreinheit und Verbotenes«.[252] Selbst die Buchstaben hatten eine andere Gestalt, sie waren »von einfacher Form und nicht großenteils zusammengesetzt wie jetzt«.[253] Dagegen ist die gegenwärtige Schemitta »der Äon des strengen Gerichts«.[254] Daher die besondere Ausprägung der Tora in dieser Zeit: Die Buchstaben weigerten sich zunächst, »zu der besonderen Verbindung zusammenzutreten, unter der sie Israel am Sinai gegeben werden sollte, denn sie sahen das Gesetz der Härte und Verwicklungen und Verstrickungen ins Böse, unter dem diese *Schmitta* steht und wollten nicht in den Unrat hinabsteigen, über dem der Palast dieses Äons errichtet ist«.[255] Doch Gott einigte sich mit ihnen, dass der Name Gottes in die Tora »eingewoben« sein werde.[256] Während die Ur-Tora »ein einheitlicher Organismus göttlicher Namen« ist, ein Text ohne Unterteilung in für den Menschen verständliche Worte, wurde Mose am Sinai gezeigt, wie die Tora zu lesen sei, damit sich sinnvolle hebräische Worte ergeben. »Diese Ausführungen öffnen das Tor auch für die Möglichkeit einer anderen mystischen Lesung«, so Scholem.[257] Im *Sefer ha-Temunah* werde auf spekulative Weise »die kabbalistische Auffassung der Gottheit mit einem neuen Verständnis der Welt, nicht nur als natürliche oder kosmische, sondern auch als historische Einheit« verbunden: Daraus ergebe sich, »daß der Weltprozeß, der sich nach der Natur der göttlichen Potenzen entfaltet, notwendigerweise historische Formen annimmt«.[258]

Die kommende Schemitta wird im Vergleich zur jetzigen wie eine »Rückkehr nach Utopia« erscheinen: Unterschiede zwischen den gesellschaftlichen Klassen wird es keine mehr geben, »die Tora wird nur von Dingen der Heiligkeit und Lauterkeit handeln«, es wird »keinen bösen Trieb« geben und die Welt wird »wie das Paradies« erscheinen.[259] Wichtig ist hier nach Scholem die »Verbindung zwischen apokalyptischer Geschichtsmystik und theosophischer Kosmogonie«.[260]

252 Ebd., S. 413.
253 Ebd.
254 Ebd.
255 Ebd., S. 414.
256 Ebd., S. 415.
257 Ebd., S. 413.
258 Ebd., S. 419.
259 Ebd., S. 415.
260 Ebd., S. 416.

Zwar wird auch innerhalb dieser kabbalistischen Spekulationen das Kommen des Messias erwartet, doch es wird nicht mit dem Ende unserer Schemitta verbunden, sondern »auf die Vision der folgenden« verlegt.[261] Im Fokus der Aufmerksamkeit stehen die »kosmischen Abläufe«, während der Messias »für diese Auffassung der Erlösung überhaupt keine sichtbare Rolle mehr« spielt.[262]

Der Unterschiedlichkeit der Gestalt der Tora in den verschiedenen Zeitaltern entspricht, dass »Dinge, die gemäß der Lesung der Tora in unserem Äon verboten sind, in anderen Äonen erlaubt, ja geradezu geboten sein können« – laut Scholem ein »klarer Fall von utopischem Antinomismus«.[263] Damit verbunden ist die Vorstellung, dass in der jetzigen Schemitta ein Buchstabe der Tora »fehlt«, was entweder heissen kann, dass er »eine mangelhafte Form hat« – vermutet wird dies beim Schin, das »in seiner vollkommenen Form vier Köpfe haben müßte, während wir es jetzt mit drei schreiben ש« –, oder dass der Buchstabe jetzt gar nicht vorhanden ist und erst in einem künftigen Zeitalter wieder sichtbar wird.[264] Nach Scholem zeigt sich darin »eine prinzipiell veränderte Haltung zur überlieferten Tora«:[265] Alle Verbote haben nach diesem Verständnis ihren Grund im Fehlen der einen Letter. Das Alphabet und die vollständige Tora enthielten eigentlich 23 Buchstaben, »und nur weil dieser Buchstabe jetzt überall ausgefallen ist, lesen wir in der Tora positive und negative Vorschriften«, ja, »alles Negative hängt mit dem fehlenden Buchstaben des ursprünglichen Alphabets zusammen«.[266] Damit habe sich ein Weg zu einer »antinomistischen Wendung der Mystik« geöffnet:

> War einmal die Annahme erlaubt, daß eine neue Kombination der Buchstaben der Tora, die an sich unveränderlich sind, einen neuen Sinn ergeben kann, oder daß eine Offenhaltung fehlender Buchstaben oder verschwundener Teile der Tora geradezu deren Antlitz völlig verändern könnte, ohne daß doch eine Veränderung im Wesen der Tora selber stattfinde, so war damit ein entscheidender Schritt zur Relativierung des Geltungsbereichs der Tora gemacht.[267]

261 Ebd., S. 417.
262 Ebd.
263 Ebd.
264 Ebd.
265 Ebd.
266 Ebd., S. 418.
267 Ebd.

Scholem betont allerdings: »Zugleich bestanden die Vertreter dieser Lehre aber leidenschaftlich auf der absoluten Autorität der Tora innerhalb der jeweiligen Schemitta.«[268] Dennoch wird hier »der vorliegende Text der Tora als bloße Möglichkeit aufgefaßt«.[269] Dass diese Vorstellung häretisches Potential hat, liegt auf der Hand, wie Kilcher ausführte: Das Gesetz in seiner überlieferten Form ist die »exoterische Artikulation eines esoterischen, ganzen Wissens«, und es ist aufzuheben, wenn die »magische Funktion der Tora als ihre zukünftige Vollendung freigesetzt werden« soll.[270] Dies bedeutet, dass nach Auffassung der Vertreter der mystisch-ekstatischen Richtung der Kabbala der Mensch zum Text in seiner überlieferten Form kein affirmatives und bloss rezipierendes Verhältnis hat, sondern kreativ und »innovativ« mit ihm arbeitet.[271] Als »magisches Instrument« erhält die Lektüre dadurch »ein eschatologisches Moment«.[272]

Der einzelne Buchstabe entscheidet über Existenz oder Zerstörung der Welt, und das Schreiben der Lettern, die Reflexion über die Buchstaben sowie deren Kombination sind verbunden mit der Vorstellung einer Aufgabe. Scholems Formulierung »Jeder einzelne Buchstabe zählt«[273] enthält aber noch eine weitere Bedeutungsdimension. Sie wird sichtbar, wenn man die Aufmerksamkeit auf die in der Metaphorik kabbalistischer Texte zum Ausdruck kommende Auffassung vom Verhältnis zwischen den Buchstaben und dem Menschen richtet, der die Buchstaben handhabt:

Bereits im *Sefer Jezirah* wird beschrieben, dass Gott jeden Buchstaben zu einem »König« machte, indem er ihm eine Krone aufsetzte und ihn »regieren« liess, wie das Verb המליך anzeigt, das sich von der Wurzel מלך herleitet, die zugleich als Verb (»herrschen«) und als Substantiv (»König«) gelesen werden kann.[274] »Krönchen« werden die kleinen, nach oben weisenden Striche genannt, die in der unpunktiert geschriebenen Tora über die Buchstaben gesetzt sind. Die Krönchen wurden z.B. im *Alphabet des Rabbi Akiba (Othioth de Rabbi Akiba)*, der jüngeren Rezension eines Midrasch, der nach Rabbi

268 Ebd.
269 Kilcher: *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma*, S. 55.
270 Ebd., S. 94.
271 Ebd., S. 56.
272 Ebd., S. 93.
273 Scholem: *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, S. 57.
274 Hayman: *Sefer Yesirah*, §32, S. 121.

Akiba benannt ist, auf die unendlich zahlreichen Möglichkeiten der Textinterpretation hin gedeutet.[275]

Ebenfalls im *Alphabet des Rabbi Akiba*, in der älteren Rezension, wird im Rahmen einer allegorischen Kommentarerzählung auf die Rolle der Buchstraben in der unmittelbaren Vorgeschichte der Schöpfung eingegangen, von denen jeder seine festgelegte Stellung innerhalb der alphabetischen Ordnung hat. Die Lettern erscheinen hier im mehrfachen Sinn als ›characters‹, als Zeichen-Figuren mit je individuellem Charakter. Sie sind Persönlichkeiten, Individuen innerhalb einer Gruppe:

> R. Akiba hat gesagt: Das sind die 22 Buchstaben, mit denen die ganze Thora (das ganze Gesetz) den Stämmen Israels gegeben worden ist, und sie sind eingegraben mit Flammengriffel auf der furchtbaren und schrecklichen Krone des Heiligen, geb. sei er! Und in der Stunde, wo der Heilige, geb. sei er! die Welt erschaffen wollte, stiegen sofort alle herab und stellten sich vor den Heiligen, geb. sei er! hin. Der eine sprach zu ihm: Mit mir sollst du die Welt erschaffen, und der andere sprach: Mit mir sollst du die Welt erschaffen. Zuerst ging das תיו (Thâw) hinein vor den Heiligen, geb. sei er! und sprach vor ihm: Herr der Welt! möchte es dein Wille sein, dass du mit mir deine Welt erschaffst, denn durch mich gibst du Israel durch Mose die Thora (תורה), denn also steht geschrieben (Deut. 33.4): »Die Thora hat uns Mose befohlen.« Der Heilige, geb. sei er! antwortete und sprach zu ihm: Nein! Es sprach zu ihm: Warum? Er antwortete: Deshalb, weil ich dereinst mit dir auf die Stirnen der Männer (על מצחות האנשים), die da seufzen werden und wehklagen, ein Thâw zeichnen (והתוית תו), um sie von der zukünftigen Welt zu vertilgen, wie es heisst (Ezech. 9, 4): »Und es sprach der Ewige zu mir: Ziehe durch die Stadt, durch Jerusalem und zeichne ein Thâw (ותהוית תיו) auf die Stirnen der Männer, die da seufzen und wehklagen über alle die Gräuel, die in ihr geschehen.« [...] Als das Thâw dieses Wort aus dem Munde des Heiligen, geb.

275 *Zweite (jüngere) Rezension des Alphabet-Midrasch*. In: August Wünsche: *Aus Israels Lehrhallen. Kleine Midraschim zur jüdischen Ethik, Buchstaben- und Zahlensymbolik*. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1909. Hildesheim 1967 (= Teil IV), S. 199-269, hier S. 259; Kilcher: *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma*, S. 43. Vgl. dazu Scholem: *Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala*, S. 51: Die Häkchen deuten »auf die unendlichen Sinnesschichten, die in diesem Konsonantenbestand potentiell verborgen liegen und durch eine vokalisierte Schreibung in ihrer Bedeutungsfülle eingeschränkt würden«.

sei er! hörte, ging es sofort mit Seelenbetrübnis (eig. mit Aushauchen der Seele) heraus.
Darauf ging das Schin (שין) hinein und stellte sich vor den Heiligen, geb. sei er! Es sprach vor ihm: Herr der Welt! möchte es dein Wille sein, dass du mit mir deine Welt erschaffst denn mit mir wird dein unaussprechlicher Name genannt, wie es heisst (Ex. 3, 15) »Dies ist mein Name (זה שמי) für ewig.« […][276]

Die Buchstaben haben Eigennamen, sie können von Gottes Krone herabsteigen und sich vor Gott hinstellen, sie sind der Sprache mächtig und ihr Denken wie auch ihre Rhetorik sind geschult: Sie treten als Schriftgelehrte auf, jeder einzelne von ת bis א disputiert mit Gott und argumentiert pro domo. Wenn der Herr spricht: »Nein!«, fragen sie keck: »Warum?«, und Gott muss stets eine ganze Reihe von Passagen aus der Tora, den Prophetenbüchern oder den Psalmen anführen, um zu begründen, warum er nicht mit eben diesem Buchstaben die Welt erschaffen wird. Die zurückgewiesenen Buchstaben gehen dann jeweils mit »Seelenbetrübnis«, wörtlich »mit Aushauchen der Seele« resp. »mit vereitelter Hoffnung«,[277] hinaus: Die Anthropomorphisierung reicht hier also so weit, dass den Lettern Gefühle und entsprechende Reaktionen zugetraut werden. Sie treten in Wettstreit miteinander um die unermessliche Ehre, von Gott für sein Schöpfungswerk ausgewählt zu werden, doch nur das Beth wird von Gott für geeignet erklärt, und dies mittels einer etwas überraschenden Auslegung des ersten Worts der Tora, nämlich: Er »schuf mit ihm seine Welt, mit dem Beth, wie es heisst (Genes. 1, 1): ›בראשית, mit dem Beth schuf Gott die Himmel und die Erde‹«.[278]

Der zweite Teil dieses Midraschs weitet die Personifikation noch aus:

Und warum ist der Kopf des אלף aufgerichtet und stehend und hat zwei Füsse gleich wie die Menschenkinder? Weil es gerechnet ist (vorkommt) in dem Worte Wahrheit, אמת, und die Wahrheit hat

276 *Erste (ältere) Rezension des Alphabet-Midrasch des R. Akiba*. (Nach dem Krakauer und Amsterdamer Druck. Jellinek Bet ha-Midrasch III, S. 50-64.). In: August Wünsche: *Aus Israels Lehrhallen. Kleine Midraschim zur jüdischen Ethik, Buchstaben- und Zahlensymbolik*. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1909. Hildesheim 1967 (= Teil IV), S. 168-198, hier S. 169 f.
277 Ebd., S. 171.
278 Ebd., S. 180.

> Füsse; die Lüge שקר aber hat keine Füsse; denn alle Buchstaben (des Wortes) שקר stehen auf ihrer Schärfe (חודן). Warum ist seine Hand aufrecht an seiner Seite? Weil es mit ihr Zeugnis ablegt und mit ihr schwingt für den Heiligen, geb. s. er! dass er Wahrheit ist, wie es heisst (Ps. 117, 2): »Und Wahrheit ist der Ewige ewiglich.« בית. Warum ist sein Angesicht nach dem Gimel gerichtet und das Gimel nach dem Beth? Weil das Beth (הבית) einem Hause gleicht, dessen Türen allen geöffnet sind.[279]

Ähnlich wie die Menschen haben die Buchstaben nicht alle dieselben Qualitäten, und die kabbalistischen Gelehrten schlossen daher unterschiedliche Reflexionen an sie an.[280] Die Identifikation von Mensch und Buchstabe zeigt sich etwa auch in Gikatillas *Sefer Ginnat Egos* in der Vorstellung, es gebe 11 männliche und 11 weibliche Buchstaben, wobei die erste Gruppe die »Form«, die zweite den »Stoff« der Sprache ausmache.[281]

Die Ineinssetzung von Mensch und Buchstabe wird aber auch dort deutlich, wo die Schriftzeichen nicht einfarbig und schlicht auf weissem Grund erscheinen, sondern ausgeschmückt sind durch Farben und andere visuell wahrnehmbare Elemente:

Blickt man nochmals auf die erwähnte Handschrift von Abulafias *Sefer Chaje ha-Olam ha-ba* wird deutlich, dass die visuelle Darstellung der Buchstabenkombinationen in den Kreisfiguren nicht nur den Zweck der Information und Illustration hat, sondern, wie sich anhand der symmetrischen Anordnung der Kreise, der kalligraphischen Bemühungen und der Schmuckelemente zeigt, auch auf einen ästhetischen Mehrwert abzielt. Es ergibt sich somit eine Verbindung von Text und Bild, wie sie aus dem Zusammenhang des religiösen Kults und der Mystik in zahlreichen Kulturen bekannt ist. »The kabbalah is not only theory but – at least as far as manuscripts are concerned – also a visual experience«, so Giulio Busi.[282] Allerdings sei die visuelle Dimension der Kabbala in späteren Jahrhunderten

279 Ebd., S. 181.

280 Das Iod etwa, »ein fast nur punktförmiges Häkchen«, wird von manchen Kabbalisten als »Urpunkt der Sprache« verstanden, »aus dem alle anderen Formen sich bilden«. Demgegenüber gilt das Aleph, »der laryngale Stimmeinsatz jedes vokalischen Sprechens«, als dasjenige Element, »aus dem als dem ersten Glied der Alphabetreihe letzten Endes jeder artikulierte Laut stammt«. So Scholem: *Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala*, S. 38.

281 Kilcher: *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma*, S. 62.

282 Giulio Busi: *Beyond the Burden of Idealism: For a New Appreciation of the Visual Lore in the Kabbalah*. In: Boaz Huss u.a. (Hg.): *Kabbalah and Mo-*

zu wenig wahrgenommen worden: Zwar hatten die ersten an der Kabbala interessierten christlichen Gelehrten in der Renaissance die Diagramme und Zeichnungen sehr wohl beachtet, doch später entwickelte die christliche Kabbala ihre eigenen visuellen Darstellungsmuster.[283] Die Beschäftigung mit den kabbalistischen Schriften im 19. und 20. Jahrhundert sei dann, ausgehend von Friedrich Schelling, der in der Kabbala ein bestimmtes Stadium in der Geschichte symbolischer Wissensformen sah, durch die Philosophie des deutschen Idealismus geprägt gewesen: Gelehrte wie Franz Joseph Molitor, Meyer Heinrich Hirsch Landauer und Adolf Jellinek verstanden die Kabbala als Teil des Phänomens Religionsphilosophie[284] und interessierten sich für den geistigen Gehalt, jedoch kaum für Elemente der äusseren Form.[285] Diese Auffassung wirke noch bei Scholem und Moshe Idel nach, die in der Ansicht übereinstimmten, die Zeichnungen und Diagramme brächten für das Verständnis der Inhalte oft wenig Erhellendes.[286] Demgegenüber betonte Busi, dass Visualisierungen dabei helfen, die mystischen Theorien zu klären.[287] Vom 13. Jahrhundert an bis in die Moderne hätten Kabbalisten versucht, die unfassbaren Eigenschaften der göttlichen Welt durch Zeichnungen auf Papier festzuhalten. Vor allem in Italien sei den visuellen Elementen grössere Aufmerksamkeit geschenkt worden, die Darstellungen auf den Pergamentrollen wurden teilweise reich ausgeschmückt und nicht, wie sonst üblich, nur mit Tinte skizziert. Dies zeige, dass die künstlerische Atmosphäre der Renaissance bis in manche Aspekte der sonst eher spröden kabbalistischen Milieus vorgedrungen sei.[288]

Betrachtet man also nochmals die bereits erwähnte Seite aus der Handschrift des *Sefer Chaje ha-Olam ha-ba* und zudem die Visualisierungen kabbalistischer Konzepte, die Busi in seinem Buch *Qabbalah visiva* zugänglich gemacht hat,[289] darunter eine Zeichnung aus dem *Perusch ha-Tefilloth* von Jehuda ben Nissim ibn Malka, so zeigen sich besonders folgende Gemeinsamkeiten: Die Buchstaben sind nicht integriert in einen Fliesstext, sondern treten als eigenständige Einheiten auf

dernity. Interpretations, Transformations, Adaptations. Leiden/Boston 2010, S. 29-46, hier S. 30.

283 Ebd., S. 34.
284 Ebd., S. 37.
285 Ebd., S. 40.
286 Ebd.
287 Ebd.
288 Ebd., S. 41.
289 Vgl. die zahlreichen Abbildungen in: Giulio Busi: *Qabbalah visiva*. Torino 2005.

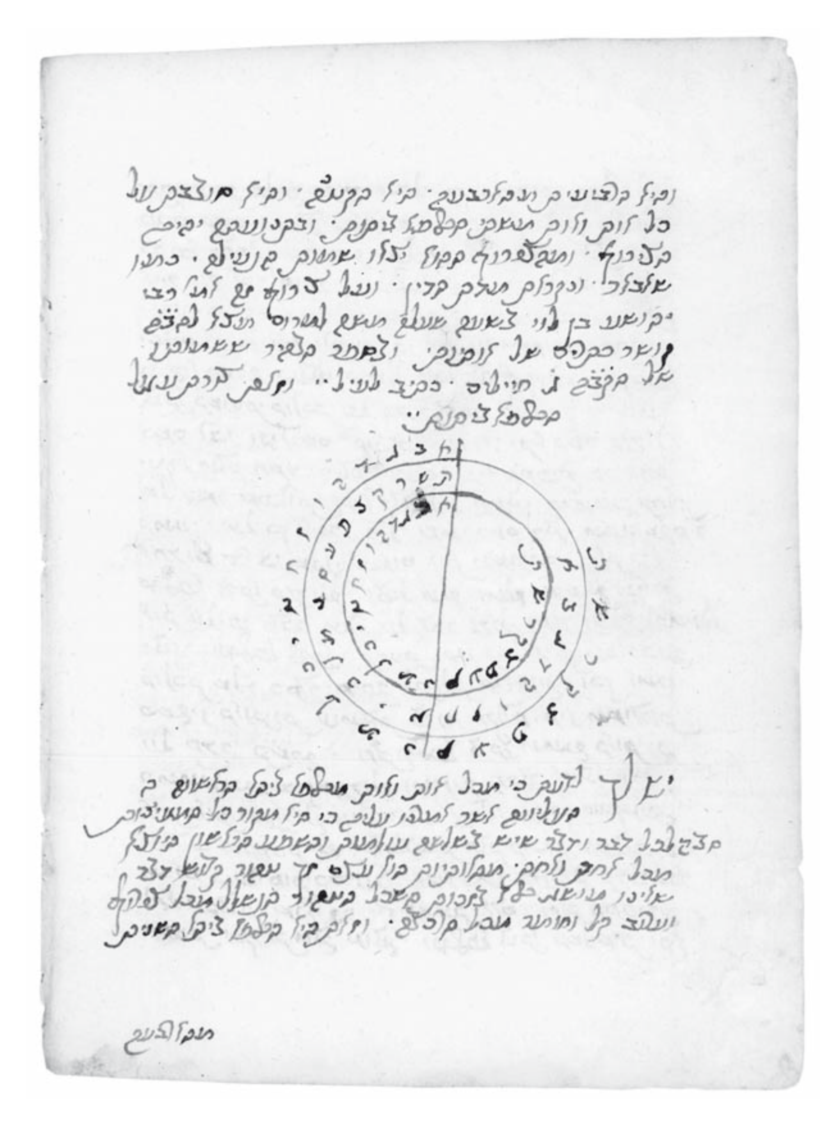


Abb. 2: Yehuda ben Nissim ibn Malka: *Perusch ha-Tefilloth*. 1539-1540. Mantova, Biblioteca Comunale, Ms. ebr. 61, c. 3[v]

dem Beschreibstoff auf, und es wird ihnen ein bestimmter Ort auf dem Schreibhintergrund zugewiesen. Damit wird nicht nur die Materialität der Buchstaben herausgestellt, sondern sie erscheinen auch herausgelöst aus einem Text- und Wortzusammenhang, als Einzelfiguren, und

werden für den Betrachter als solche wahrnehmbar. Ihre Bedeutung wird damit unterstrichen: Die Buchstaben stehen hier als unabhängige, distinkte Zeichen mit ihrer je eigenen Qualität und Potenz.

»Lhomme letre«

Das Hervorheben und Herausstellen einzelner Buchstaben ist nicht nur für manche kabbalistischen Manuskripte kennzeichnend, sondern besonders auch für mittelalterliche hebräische Bibelhandschriften sowie Gebets- und Ritualbücher, in denen Initialwörter oder Initialbuchstaben kunstvoll verziert wurden (vgl. Abb. 3). Die Schmuckfiguren stammen aus der gesamten menschlichen Lebenswelt: Pflanzen, Tiere, von der menschlichen Phantasie ersonnene Fabelwesen wie Drachen und Einhörner, aber auch Gebrauchsgegenstände, etwa kunstvoll geknüpfte Teppiche, sowie alle Arten von Mustern, Ranken, Arabesken, nicht zuletzt aber auch menschliche Figuren mit tierischen oder menschlichen Gesichtern.[290]

Die Gestaltung von Initialbuchstaben ist im Mittelalter ein gesamteuropäisches Phänomen: Schmuckinitialen finden sich in Manuskripten vor allem aus der Zeit zwischen dem 4. und 15. Jahrhundert.[291] In verschiedenen Ländern entstandene lateinische Handschriften biblischer und liturgischer Texte, aber auch Manuskripte profaner, etwa antiker literarischer Texte oder Urkunden entweder in Latein oder in einer der Volkssprachen machen bestimmte Entwicklungen in der Art der Ausgestaltung erkennbar.[292] Dass der Besitzer eines Buches nun neu häufig auch sein Leser war, erhöhte das Interesse an der visuellen Ausgestaltung des Textes.[293] Die frühesten Beispiele ausgestalteter Initialen zeigen vor allem einfache Formen von Füll-, Besatz- und Ersatzornamenten.[294] In den folgenden Jahrhunderten erscheinen als Besatz- und Ersatzornamente, die an die Stelle des eigentlichen Buchstabens treten und seine Umrisse nachbilden, zuweilen Tiere, besonders Vögel und Fische,[295] aber auch Menschen,

290 Vgl. etwa Gabrielle Sed-Rajna u.a. (Hg.): *Die jüdische Kunst*. Aus dem Französischen von Peter Wild und Ute Wikenhauser. Freiburg/Basel/Wien 1987, Abb. S. 425, 429.
291 Jonathan James Graham Alexander: *Initialen aus großen Handschriften*. Übersetzt aus dem Englischen von Hella Preimesberger. München 1978.
292 Ebd., S. 7-30.
293 Ebd., S. 7.
294 Ebd., S. 9.
295 Ebd.

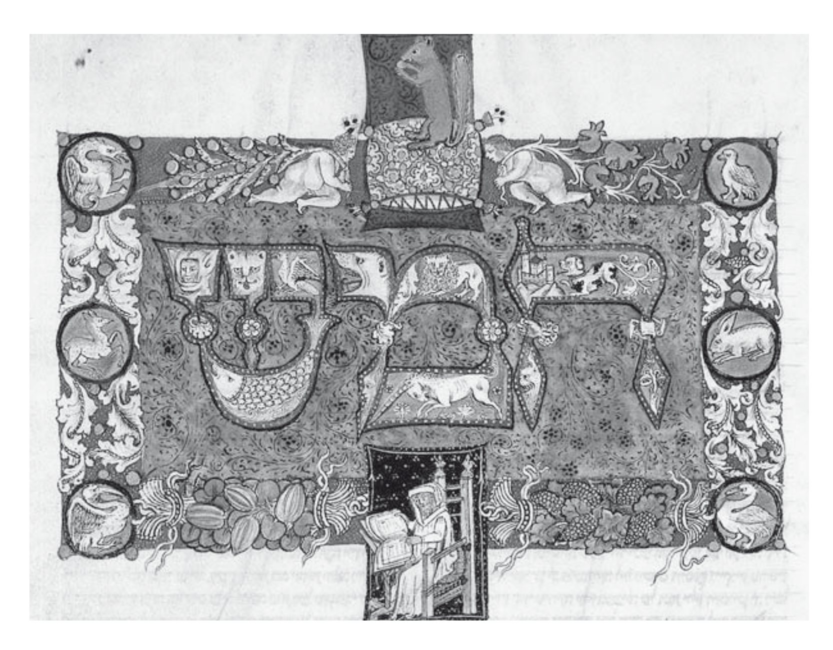


Abb. 3: Ascher ben Jechiel: Kurzfassung des Talmud (Titelblatt, Ausschnitt). Lombardei, 1460-1480. Bibliothèque nationale de France, Paris, ms. hébreu 418, fol. 198r

vor allem biblische Figuren: Entweder bilden diese mit ihrem Körper einen Teil des Buchstabens oder sogar den ganzen Buchstaben nach.

Nicht nur für Buchmaler, sondern auch für Architekten und Bildhauer sowie ihre Schüler nützlich waren die seit dem 12. Jahrhundert entstehenden Musterbücher mit Entwürfen für Zierbuchstaben für das ganze Alphabet.[296] Ein Beispiel ist das dem Mailänder Künstler Giovannino de Grassi zugeschriebene Figurenalphabet vom Ende des 14. Jahrhunderts, bei dem die Buchstaben aus ineinander verschränkten, miteinander interagierenden Menschenfiguren und Tieren gebildet werden. Solche Figurenalphabete erlangten vor allem in der Renaissance Bedeutung, als die Künstler meist zugleich Geometer und Architekten waren, weshalb die Mathematik mit ihrer Kunst in enger Verbindung stand.[297] In Deutschland, Italien und Frankreich

296 Ebd., S. 27.

297 Robert Massin: *La lettre et l'image. La figuration dans l'alphabet latin du huitième siècle à nos jours*. Préface de Raymond Queneau. Paris 1970, S. 26.

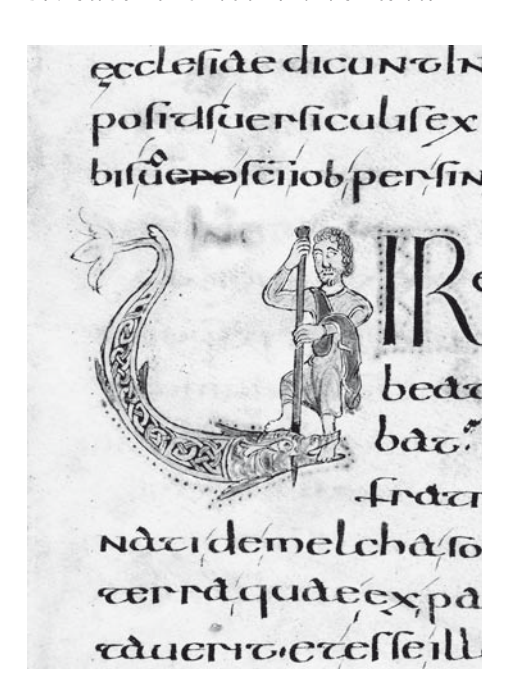


Abb. 4: Philippus Presbyter: Kommentar zu Hiob. 1. Hälfte 8. Jh. n. Chr. Cambrai, Bibliothèque municipale, ms. 470, fol. 2^{r}

beschäftigte man sich intensiv mit der Gestaltung der Buchstaben, wie etwa Albrecht Dürers Schrift *Underweysung der messung mit dem zirckel und richtscheyt* von 1525 zeigt.[298]

Eine besondere Bedeutung kommt in diesem Kontext Geofroy Torys Werk *Champ fleury* (1529) zu: Tory machte hier genaue Angaben zu den Proportionen jedes lateinischen Buchstabens und fügte im Anhang auch Tafeln mit Vorlagen für das komplette hebräische und griechische Alphabet bei mit der Begründung, in diesen drei Alphabeten sei die Heilige Schrift aufgeschrieben worden.[299] Ferner druckte er Tafeln mit »französischen« Schriftarten sowie dem arabischen, chaldäischen und »phantastischen« Alphabet und mit demjenigen aus Thomas Morus' *Utopia*: Diese Buchstaben nannte Tory

298 Albrecht Dürer: *Underweysung der messung mit dem zirckel und richtscheyt* […]. Nürnberg 1525. http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/17139/5/ [14. 1. 2022].

299 Geofroy Tory: *Champ fleury*. Paris 1529, feuil LXVII. http://www.rarebookroom.org/Control/trychf/index.html [14. 1. 2022]. In gedruckter Form: Geofroy Tory: *Champ fleury ou l'art et science de la proportion des lettres*. Avec une nouvelle préface et une bibliographie de Kurt Reichenberger et Theodor Berchem. Genf 2014.



Abb. 5: Albrecht Dürer: *Underweysung der messung*, S. LIIII.

»*Voluntary* letters, made at one's pleasure«: Man könne sie nach Belieben formen, wenn das Ziel sei »to compose new things«.[300]

Das Zentrum seiner Darlegungen bildet aber die Reflexion über das lateinische Alphabet. In Auseinandersetzung mit seinen Zeitgenossen und mit der antiken Überlieferung entwickelte Tory eine Theorie, ausgehend von den Buchstaben I und O, aus denen seiner Auffassung nach alle lateinischen – in seiner Ausdrucksweise »attischen« – Buchstaben hervorgegangen waren: Dem I ordnete er die neun Musen und Apollo zu, dem O dagegen Apollo und die sieben freien Künste, die er im ellipsenförmigen Innenraum des O horizontal übereinander anordnete, um zu zeigen, dass die menschlichen Erfinder der »attischen« Buchstaben in der Antike den Lettern Perfektion und Harmonie eingeschrieben hätten: Die Harmonie nämlich finde ihren Eingang in die Buchstaben wie in die Wissenschaften, was sich anhand der Artes liberales zeigen lasse, die sich in perfekter Übereinstimmung mischten, ähnlich wie Noten in der Musik.[301]

300 Zugunsten der besseren Verständlichkeit wird im Folgenden teilweise nach der englischen Übersetzung zitiert: Geoffroy Tory: *Champ fleury*. Translated into English and annotated by George B. Ives. New York 1967, hier S. 184.

301 Ebd., S. 38.

Zwei Verse über den Hirten Corydon aus Vergils *Eklogen* dienten Tory dann als Ausgangspunkt für die Vorstellung einer Flöte mit 9 Löchern, denen ebenfalls je eine Muse resp. eine der freien Künste zugeordnet wurden.[302] Die Flöte, lang und rund zugleich, wenn man sie perspektivisch betrachtet, sah Tory als allegorische Darstellung des I wie auch des O an,[303] und darauf Bezug nehmend, fuhr er fort:

> Pour myeulx encores perseuerer, Ie veulx cy dire & monstrer que nos dictes lettres Attiques ont si bien este proportionees des Anciens quelles ont en elles proportion de corps humain. Lhomme bien forme & quadre de mesure, a en luy les neuf Muses & sept Ars liberaulx en proportion comme ay cy dessus dit de noz deux diuines lettres I. & O. Et pour le bailler plus cler a entendre, I ay cy dessoubz figure vng corps humain selõ mõ petit entendemẽt.[304]

Anders als Vitruv, der die Ansicht vertreten hatte, die Natur habe den Menschenkörper so konzipiert, dass das Gesicht genau den 10. Teil des Körpers einnehme und ein Fuss den 6. Teil, sah Tory eine Aufteilung in sieben resp. in zehn Teile vor: nämlich entsprechend den sieben freien Künsten und den neun Musen mit ihrem Inspirator Apollo. In Anlehnung an den »vitruvianischen Menschen«, der durch Leonardo da Vincis bis heute oft reproduzierte Proportionsstudie ikonisch geworden ist,[305] zeichnete Tory ein Quadrat, eingeteilt in 10 × 10 Felder, mit eingeschriebenem Kreis, in dem eine Menschengestalt mit ausgestreckten Armen genau Platz findet, wobei Tory jede horizontale Einheit einer der neun Musen und Apollo zuordnete. Dasselbe Gitternetzquadrat diente als Grundlage für die Darstellung eines Menschen mit ausgestreckten Armen und Beinen in Form eines X, wobei sich zwischen Hand und Fuss horizontal acht Einheiten für die sieben freien Künste und Apollo ergaben.[306]

In dieses Gitterschema mit der Menschenfigur wurden nun jeweils die Grossbuchstaben I, O, A, H, K eingezeichnet, um zu verdeut-

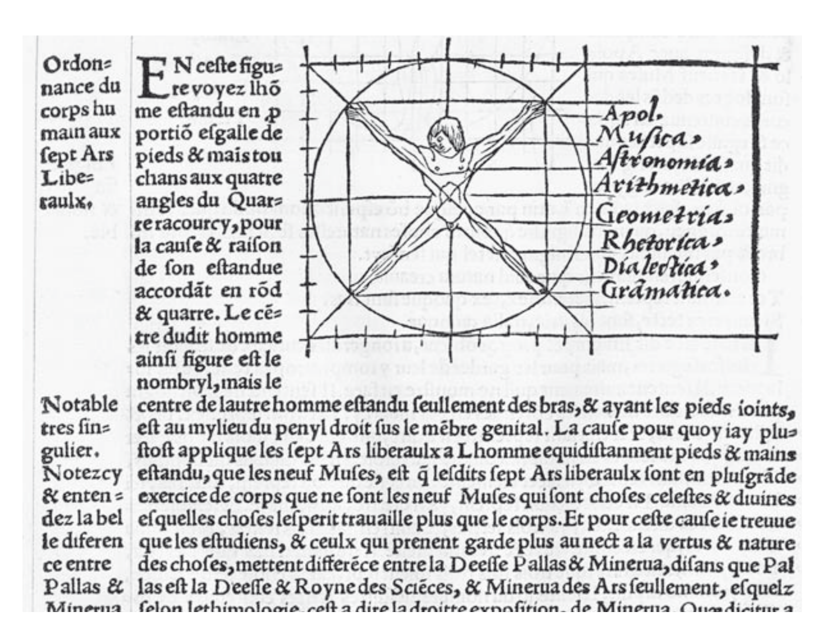
302 Ebd., S. 40f.

303 Ebd., S. 41.

304 Geoffroy Tory: *Champ fleury*, feuil XVII. http://www.rarebookroom.org/Control/trychf/index.html [14.1.2022].

305 Bernhard F. Scholz: *Leonardo da Vincis Proportionsfigur: Beschreibung, Zeichnung, Stereotyp, Kontrafaktur.* In: *Texte, Bilder, Kontexte. Interdisziplinäre Beiträge zu Literatur, Kunst und Ästhetik der Neuzeit.* Hg. von Ernst Rohmer u.a. (Beihefte zu *Euphorion: Zeitschrift für Literaturgeschichte* 36). Heidelberg 2000, S. 313-361.

306 Ebd., S. 46.


Ordon=
nance du
corps hu
main aux
ſept Ars
Libe=
raulx.

EN ceſte figu=
re voyez lhõ
me eſtandu en ꝓ
portiõ eſgalle de
pieds & mais tou
chans aux quatre
angles du Quar=
re racourcy, pour
la cauſe & raiſon
de ſon eſtandue
accordãt en rõd
& quarre. Le cẽ=
tre dudit homme
ainſi figure eſt le
nombryl, mais le
centre de lautre homme eſtandu ſeullement des bras, & ayant les pieds ioints,
eſt au mylieu du penyl droit ſus le mẽbre genital. La cauſe pour quoy iay plu=
ſtoſt applique les ſept Ars liberaulx a Lhomme equidiſtanment pieds & mains
eſtandu, que les neuf Muſes, eſt q̃ leſdits ſept Ars liberaulx ſont en pluſgrãde
exercice de corps que ne ſont les neuf Muſes qui ſont choſes celeſtes & diuines
eſquelles choſes leſperit trauaille plus que le corps. Et pour ceſte cauſe ie treuue
que les eſtudiens, & ceulx qui prenent garde plus au neĉt a la vertus & nature
des choſes, mettent differẽce entre la Deeſſe Pallas & Minerua, diſans que Pal
las eſt la Deeſſe & Royne des Sciẽces, & Minerua des Ars ſeullement, eſquelz

Notable
tres ſin=
gulier.
Notezcy
& enten=
dez la bel
le diferen
ce entre
Pallas &

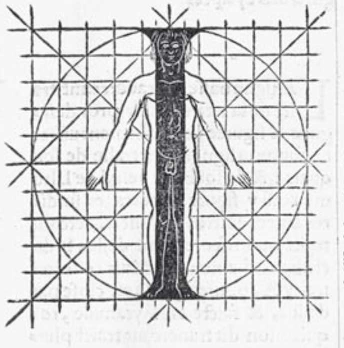
Abb. 6: Geofroy Tory: *Champ fleury*, feuil XVII^v.

lichen, dass die von Gelehrten der Antike ersonnenen lateinischen Buchstaben so gut an die Natur angepasst seien, dass sie in Mass und Proportion mit dem menschlichen Körper übereinstimmten. So entspricht die Breite des Buchstabens I genau der Breite des menschlichen Kopfes, und die Spitzen der Hände und Füsse des Menschen in der zweiten Figur berühren das kreisförmige O, was die Perfektion des menschlichen Körpers wie auch die des O selbst anzeigen soll.[307]

Schliesslich setzte Tory die 23 lateinischen Buchstaben, deren Zahl er als mit der Summe aus den neun Musen, den sieben freien Künsten, den vier Kardinaltugenden und den drei Grazien übereinstimmend ansah, zu den wichtigsten Organen des Körpers in Bezug:

> Puisque je suis descendu si auant en contẽplation des bonnes lettres, Il me semble en cest endroit nestre inutile si ie monstre q̃ le nõbre des. XXIII. lettres, pareillemẽt des neuf Muses, des sept Ars liberaulx, des. IIII. vertus cardinales, & des. III. Graces a este segretement faict, constitue, & accorde au nõbre des conduyts vitaulx,

307 Ebd., S. 48.



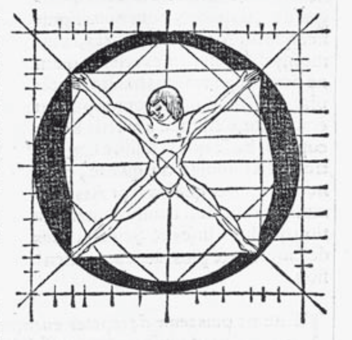
ON peut voir en ceſte figure commant ce que iay cy deſſus appelle & dit le coprs, pour ſignifier leſpeſſeur de la iambe de le I. eſt accordant a la groſſeur de la teſte du corps humain, La quelle eſt la dixieſme ꝓportion & partie dicelluy, I ay dit pareillement cy deuãt que le I. a trois corps de largeur en teſte qui eſt a dire, vng corps pour ſa largeur principalle, & deux pour ſes deux oreilles, qui ſont trois corps. Au pied en ya trois & deux demyz pour enſuyure nature, qui dit que lhomme eſtant ſus pieds droit plante, comprent plus deſpace des ſes pieds que de ſa teſte. On peut aſſez entendre que vng homme ſe tenant droit ſus ſes pieds, les veult auoir vng peu eſpacez & eſlargis, ou autremẽt il ne porroit areſter ſeurement. Vne Pyramide par raiſõ euidẽte ſe tient plus ferme quãt elleſt aſſize ſus le bout large dẽbas, que ſi elle eſtoit plantee au contraire. Auſſi pareillement noſtre dit I. veult eſtre plus large par ẽbas que par hault & ce, cõme iay dit, de leſpace dun corps qui eſt party en deux, en mettant de chacun coſte dudit pied vng demy corps.

Notez de cõbiẽ de corps eſt la largeur de le I.

Cõparaiſõ de lhõme & de le I. a vne Pyramide,

Abb. 7: Tory: *Champ fleury*, feuil XVIII^r.

Ordõnãce de le. O. a lhõme equidiſtãmẽt pieds & mains eſtandu. Raiſon de la figure Rõde, & de la Quarree.



LHomme, piedz & mains equidiſtãmant eſtandu, & le O. en ceſte figure, accordẽt en quadrature, en rondeur, & en centre, qui nous ſignifie la perfection dudit corps humain, & dudit O. entẽdu que la figure ronde eſt la plus parfaicte de toutes les figures, & la plus capable. La figure quarree equiangulaire en quadrature eſt la plus ſtable & ſolide, meſmemẽt quãt elleſt Cube, ceſt a dire, Iuſtemẽt quarree en ſix faces comme eſt vng det.

IE ne veulx laiſſer a mõſtrer par figure accordant a noſdites lettres Attiques commãt Lhomme eſtandu ſus ſes pieds ioincts, & ayant ſon centre non pas au nombryl, comme le dernier nagueres cy pres figure en le O, mais au penyl, nous eſt demonſtration tres euidente a cognoiſtre le iuſte lieu requis a faire le traict de trauers & la briſeure es lettres qui en veulent & requerent auoir en elles. celles ſont. A, B, E, F, H, K, P, R, X. Y. Ie nen baille pas figure ne exẽple de toutes lune apres lautre pour cauſe de breuete, mais ſeullement de trois qui ſeront A, H, & K, que nous figurerons cy apres.

Abb. 8: Tory: *Champ fleury*, feuil XVIII^v.

> & des plus nobles mẽbres du corps humain, qui font en nombre aussi pareil de vingt & trois.[308]

Die Abbildung auf der folgenden Seite zeigt denn auch »LHOMME LETRE«, bei dem einzelne Körperteile und Organe je einem Buchstaben sowie entweder einer Muse, einer der freien Künste, einer Kardinaltugend oder einer Grazie zugeordnet sind: etwa das B der Urania und dem rechten Auge, das P der Terpsichore und dem Mund, das S der Rhetorik und der Milz, das O der Temperantia und dem linken Fuss[309] – eine Vorstellung also, die an den Schöpfungsvorgang gemäss der Darstellung im *Sefer Jezirah* erinnert.

Tory erklärte auch, warum die Buchstaben in der Skizze zum »Homme Letre« nicht in der alphabetischen Reihenfolge angeordnet sind:

> […] I have wittingly placed and applied them according to my little philosophy, to make it known that their nature and their qualities demand that they be mingled together. In like manner, the Sciences, with the Arts, with the four Virtues, and with the Graces; also the Graces with the Virtues, with the Arts, and with the Sciences, just as we see in marquetry & mosaic work that pieces both small and large of divers colours are mingled together in such wise that they make a very beautiful and perfect work, which is called in Latin, *Opus vermiculatum*, *Opus tessellatum et assarotum*, whereof Pliny, in his Natural History and Vitruvius in his book of Architecture speak amply enough for those who may wish to read & to learn. We see in the springtime that the beauty of a field and of a garden consists in the diversity & assembled multitude of divers beautiful plants and flowers, which with their odour give forth a deliciousness worthy to be called divine and to live forever.[310]

Was also geschaffen werden soll, ist ein Text: Die Buchstaben müssen miteinander verbunden werden, denn zu diesem Zweck wurden sie ersonnen. Und genauso müssen auch die Musen, die Artes liberales, die Grazien und Tugenden »gemischt« werden, damit ein vollendetes Werk entsteht: Notwendig ist dabei also nicht nur die Hilfe und der Schutz der Musen, sondern deren Kräfte müssen zusammenwirken mit den Kenntnissen, die die Wissenschaften verleihen, sowie mit den Tu-

308 Tory: *Champ fleury*, feuil XXII^r^.
309 Tory: *Champ fleury*. Translated into English and annotated by George B. Ives, S. 57.
310 Ebd., S. 58.

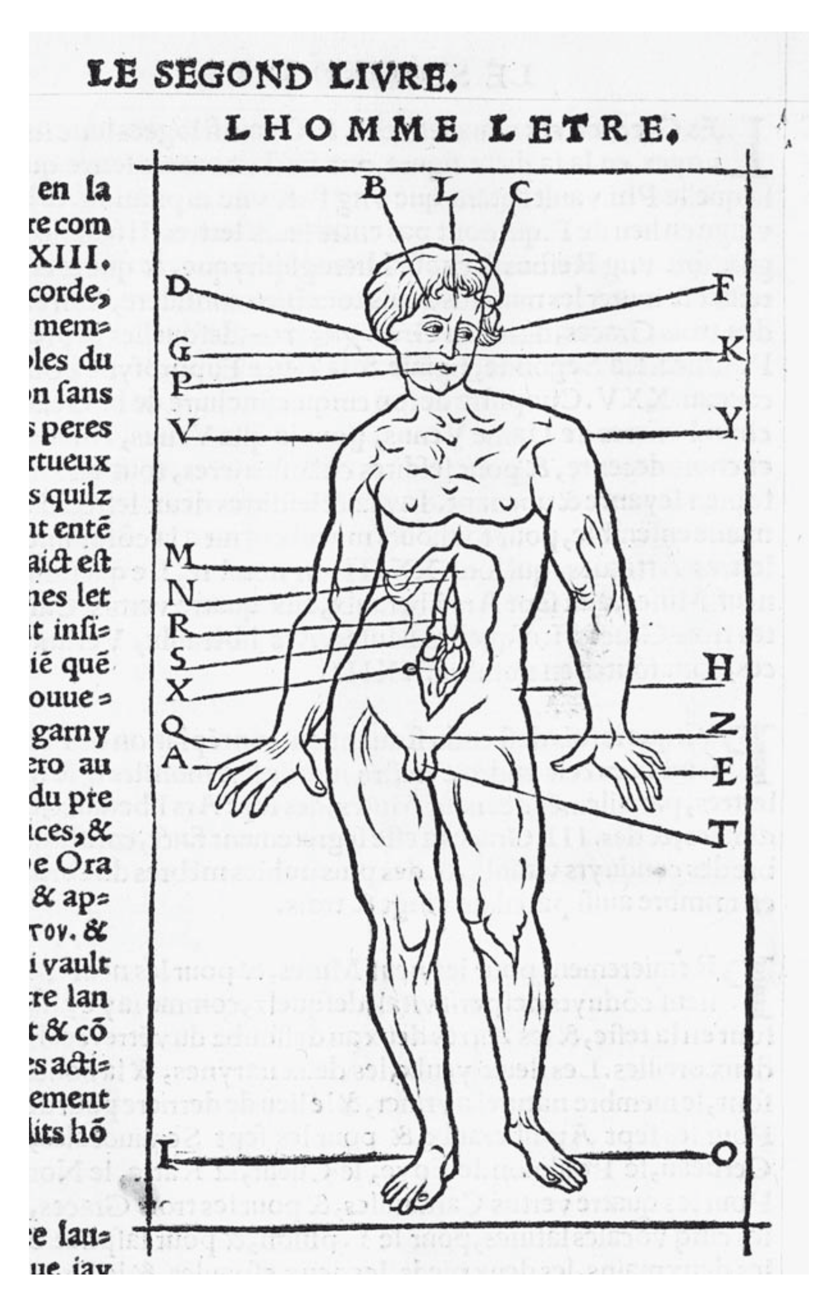


Abb. 9: Tory: *Champ fleury*, feuil XXII[v].

genden und dem Eros als Antrieb des Schaffens und Gestaltens, den die Göttinnen der Anmut als Töchter Aphrodites mit sich bringen. Das Tertium des angeführten Vergleichs zwischen dem Text und dem Mosaik, dem opus vermiculatum oder tessellatum,[311] ist hier also das »Mischen«, die Kombination unterschiedlicher, jedoch gleich wichtiger Elemente als Voraussetzung dafür, dass ein »perfektes Werk« entsteht.

Dass hier gerade das Mosaik als Vergleichsgrösse eingeführt wird, ermöglicht den Einbezug eines weiteren Aspekts in die Reflexion: Das Resultat der Kombination ist ein harmonisches Bild, das kunstvoll zusammengesetzt ist aus aufeinander abgestimmten Teilen unterschiedlicher Farbe, Form und Grösse, unterschiedlicher Herkunft und Beschaffenheit,[312] wobei jedes der so verschiedenen Elemente seinen Teil zum Gelingen des Ganzen beiträgt. Unterstrichen wird dieser Aspekt durch das zweite Tertium von Torys Vergleich, durch den Garten im Frühling: Gerade die Diversität, die Vielfalt in der Einheit, mache die Schönheit des Ganzen aus.

Dieser Hinweis auf die Bedeutung der Vielfalt in der Einheit und die Ineinssetzung von Buchstabe und Mensch, die dieser Textstelle vorausgeht, legen es nahe, den Textabschnitt in einem zweiten Schritt allegorisch zu lesen:

Die Elemente der Kombination wären dann menschliche Wesen, unterschiedlich in Gestalt und Charakter, aber von gleichem Wert, denn jedes trägt einen Teil zum Gelingen des Zusammenlebens bei. Damit diese Koexistenz funktioniert – so könnte man Torys Text lesen –, ist die Orientierung an den Tugenden notwendig wie auch die Bildung des Menschen, seine stetige Beschäftigung mit den Wissenschaften und mit den dafür geeigneten Büchern und Instrumenten, die Tory, der sich im Kreis humanistischer Gelehrter bewegte, vehement befürwortete.[313] Zudem bedarf es des Beistands der Musen wie auch der Unterstützung durch Frohsinn, Liebreiz und Anmut, die die menschlichen Beziehungen wie auch die Kunstproduktion fördern.

Die Vorstellung einer Analogie zwischen Buchstabe und Mensch beschäftigte Autoren der folgenden Jahrhunderte, etwa Barthold Heinrich Brockes, der den Menschen als Letter im Weltbuch beschrieb:

311 Vgl. dazu Michael Donderer: *Die antiken Paviment-Typen und ihre Benennung.* In: *Jahrbuch des deutschen Archäologischen Instituts* 102 (1987), S. 365-377.

312 Ebd., S. 368.

313 Tory: *Champ fleury.* Translated into English and annotated by George B. Ives, S. 39.

O unbegreiflichs Buch! O Wunder-A, B, C!
Worin, als Leser, ich, und auch als Letter, steh!
Laß, grosser Schreiber, mich im Buche dieser Erden,
Zu Deines Namens Ruhm, ein lauter Buchstab werden![314]

Die Vorstellung der Analogie zwischen Buchstabe und Mensch beschäftigte aber vor allem auch die Künstler, wie die zahlreichen Beispiele von Musteralphabeten mit Buchstaben in der Form menschlicher Figuren zeigen, die Robert Massin sowie Joseph Kiermeier-Debre und Fritz Vogel gesammelt haben.[315] Entscheidend sind für die hier untersuchte Thematik diejenigen Alphabetdarstellungen, in denen die Buchstaben nicht nur von Menschen begleitet, umfasst, von ihnen bewohnt resp. »historisiert«[316] werden, sondern in denen die Menschen, wie bei den Figureninitialen des Buchschmucks, selbst Buchstaben *sind*. Meist wurde dabei das ganze Alphabet unter ein bestimmtes Thema gefasst, und so sind in den Musteralphabeten im Laufe der Zeit zahlreiche menschliche Typen sowie Grundsituationen des Lebens in Buchstabenbilder gefasst worden: Etwa finden sich Heilige im Kampf gegen widrige Gewalten, es erscheinen mythologische Figuren als Hervorbringungen der menschlichen Imagination,[317] abgebildet wird aber auch – zuerst in Peter Flötners Menschenalphabet aus der Zeit um 1540 – der nackte menschliche Körper, dessen Schönheit die Renaissance feiert.[318]

In Darstellungen aus der Zeit nach 1800 finden sich alle gesellschaftlichen Stände, Berufe und Berufungen in allen Lebensphasen: Edelleute, verliebte Mädchen, Taugenichtse, Geistliche, büssende Sünder[319] und Ritter von der traurigen Gestalt,[320] Wasserpfeife rauchende Orientalen, Bärenführer und Frauenverführer,[321] Paare und Gruppen

314 Barthold Heinrich Brockes: *Auszug der vornehmsten Gedichte, aus dem von Herrn Barthold Heinrich Brockes in fünf Theilen herausgegebenen Irdischen Vergnügen in Gott, mit Genehmhaltung des Herrn Verfassers gesammlet und mit verschiedenen Kupfern ans Licht gestellet*. Hamburg 1738, S. 341. Vgl. dazu ausführlich Monika Schmitz-Emans: *Schrift und Abwesenheit*, S. 66-68.
315 Joseph Kiermeier-Debre/Fritz Vogel: *Menschenalphabete*. Marburg 2001.
316 Zum Begriff der »historisierten«, d.h. mit einem Bild ausgefüllten Initiale, die Text und Illustration miteinander verbindet, siehe Alexander: *Initialen aus großen Handschriften*, S. 11f.
317 Massin: *La lettre et l'image*, S. 60f.
318 Kiermeier-Debre/Vogel: *Menschenalphabete*, S. 43.
319 Massin: *La lettre et l'image*, S. 75.
320 Ebd., S. 83.
321 Ebd., S. 78.

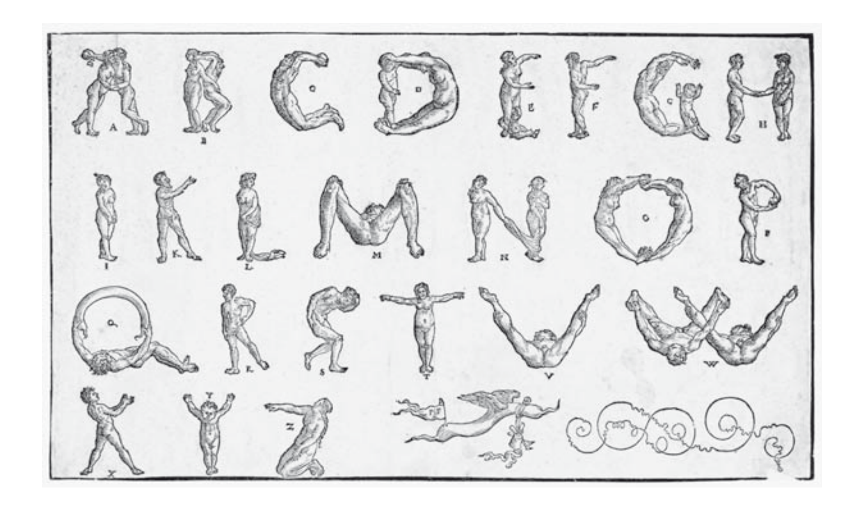


Abb. 10: Peter Flötner, um 1534. Holzschnitt.
Wien, Grafische Sammlung Albertina.

in pornographischen Posen,[322] Tänzerinnen des Revuetheaters wie in Ertés Art-Deco-Lithographien,[323] Clowns,[324] Politiker, Königinnen, Feldherren und Bettler wie in den zahlreichen Initialbuchstaben-Karikaturen des Satiremagazins *Punch, or the London Charivari* um 1900.[325] In diesen Darstellungen bestätigt sich, was Victor Hugo 1839 über die Entstehung der Buchstaben aus Bildzeichen schrieb:

> […] un suppliant qui lève les bras au ciel est un Y. […] Tout ce qui est dans la langue démotique y a été versé par la langue hiératique. L'hiéroglyphe est la racine nécessaire du caractère. Toutes les lettres ont d'abord été des signes et tous les signes ont d'abord été des images. La société humaine, le monde, l'homme tout entier est dans l'alphabet.[326]

322 Kiermeier-Debre/Vogel: *Menschenalphabete*, S. 56, S. 60, S. 75.
323 Ebd., S. 61, S. 81.
324 Massin: *La lettre et l'image*, S. 110.
325 Kiermeier-Debre/Vogel: *Menschenalphabete*, S. 57.
326 Victor Hugo: *Voyages en Suisse*. Introduction de Pierre Olivier Walzer. Lausanne 2002, S. 139f.



Abb. 11: Alfred Kubin: *Ein Bilder-ABC*. Hamburg 1948.

Mit dabei ist auch immer wieder der Tod, in der Danse Macabre,[327] in Napoleonischer Tracht oder als einzelnes Gerippe mit Sense.[328]

Alfred Kubins *Bilder-ABC* von 1933, das aufgrund der politischen Umstände erst 1948 erschien, zeigt diese Verbindung von Menschenalphabet und Totentanz besonders deutlich: Der Pictura ist jeweils eine Textzeile beigefügt, die in vielen Fällen auf die Ereignisse der Gegenwart Bezug nimmt. Etwa ist das A ein Gerippe, das sich auf eine Sense stützt, wobei der zugehörige Text lautet: »Das Ende an den Anfang setzen.«[329]

Der Beginn des neuen Reichs, so könnte man das emblematische Bild lesen, steht unter den Vorzeichen von Gewalt und Mord. Auch die Figuren in den anderen Zeichnungen haben, wie oft im Werk Kubins, gespenstische Züge: etwa der ans T Gekreuzigte mit der Subscriptio »Schächerstrafe« und die Bilder zu den Buchstaben V – »Wo bleibt die Freiheit?« – und W – »Hinrichtung am laufenden Band«.[330] Das Z schliesst den düsteren Bogen mit der Darstellung eines abgemagerten Sterbenden, der seine Seele aushaucht, und der sarkastischen Empfehlung: »Behalte lieber deinen Atem.«[331]

327 Massin: *La lettre et l'image*, S. 128.
328 Ebd., S. 105.
329 Alfred Kubin: *Ein Bilder-ABC*. Hamburg 1948, unpaginiert; vgl. Kiermeier-Debre/Vogel: *Menschenalphabete*, S. 63.
330 Kubin: *Ein Bilder-ABC*; Kiermeier-Debre/Vogel: *Menschenalphabete*, S. 63.
331 Kubin: *Ein Bilder-ABC*, unpaginiert.

Mit der Entstehung der Menschenalphabete ging diejenige der Fibeln parallel: Ein frühes Beispiel ist die mit Miniaturen reich ausgestaltete Fibel, die die französische Königin Anne de Bretagne 1505 für ihre sechsjährige Tochter Claude anfertigen liess und die neben dem Alphabet die wichtigsten lateinischen Gebete enthält. Das A erscheint hier noch in Gestalt des in den Wolken thronenden Schöpfers der Welt, der allerdings die Züge eines weltlichen Königs trägt.[332] In späteren Fibeln treten dann die Buchstaben als durch und durch menschliche Figuren auf, als Gaukler und Clowns etwa, die das Interesse der Kinder auf sich zu lenken suchen, oder als Soldaten mit langen Speeren in einem unermesslichen Heer, das an den Kindern vorbeizieht.[333] Das *Alphabet des Métamorphoses* und das *Alphabet grotesque*[334] aus der Mitte des 19. Jahrhunderts weisen schon im Titel darauf hin, dass die Letternwelt seltsame Überraschungen und unangenehme Erfahrungen bereithält. Walter Benjamin schrieb 1928 in der Frankfurter Zeitung,[335] die Beschwerlichkeit der ersten Schritte beim Erlernen der grundlegenden Kulturtechniken dürfe nicht darüber täuschen, dass die grossen Schwierigkeiten erst danach beginnen:

> Kein Königspalast und kein Cottage eines Milliardärs hat ein Tausendstel der schmückenden Liebe erfahren, die im Laufe der Kulturgeschichte den Buchstaben zugewandt worden ist. Einmal aus Freude am Schönen und um sie zu ehren. Aber auch in listiger Absicht. Die Buchstaben sind ja die Säulen eines Tores, über dem ganz gut geschrieben stehen könnte, was Dante über den Pforten der Hölle las, und da sollte ihre rauhe Urgestalt die vielen Kleinen, die alljährlich durch dieses Tor müssen, nicht abschrecken.[336]

332 Cambridge, Fitzwilliam Museum, MS 159. Kommentierte Faksimile-Ausgabe: *Die Fibel der Claude de France. Ein königliches Lesebuch in goldenen Bildern*. Mit Kommentarband mit Beiträgen von Roger Wieck, Cynthia Jane Brown und Eberhard König. Luzern 2012. Vgl. https://quaternio.ch/faksimile-editionen/fibel-der-claude-de-france/ [14.1.2022].

333 Massin: *La lettre et l'image*, S. 124.

334 Ebd., S. 97.

335 Dass der Artikel in der Zeitungsbeilage *Für die Frau* erschien, ist bezeichnend: Auf die der »Mutter« beim »Lesenlernen um 1800« zugeschriebene Rolle ist Friedrich Kittler ausführlich eingegangen in: Friedrich Kittler: *Aufschreibesysteme 1800-1900*. 4., vollständig überarbeitete Neuauflage. München 2003, S. 35-86.

336 Walter Benjamin: *ABC-Bücher vor hundert Jahren*. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. IV, 2. Frankfurt a.M. 1991, S. 619-620, hier S. 619.

Dass alle Hoffnung fahren lassen muss, wer die Hölle der Kultur betritt, galt Benjamin im Blick auf den bisherigen Geschichtsverlauf, den er später, aus der Perspektive des *Angelus Novus* gesehen, als »eine einzige Katastrophe« bezeichnete,[337] schon hier als sicher. Der Eintritt kann höchstens erleichtert werden, und zwar nach Ansicht Benjamins gerade durch den »Biomorphismus der Lettern«, der »den Abgrund zwischen Zeichen und Sache trickhaft zu überwinden« hilft,[338] und durch die Möglichkeit, sich aktiv und kreativ in die Lettern-Welt einzuschreiben, die neuere Fibeln in seiner Zeit boten: »Das Kind dichtet in sie hinein« und »bekritzelt sie«[339] und schafft sich somit einen auch physischen Zugang zu den Buchstaben. Erasmus von Rotterdam sei in der Verfolgung dieses Ziels sogar so weit gegangen, dem Lehrer vorzuschlagen, »seine Kleinen ein ABC aus Mürbegebäck in alphabetischer Reihenfolge aufessen« zu lassen.[340] Die Fibel sei also »in die gesamte kindliche Betriebsamkeit« integrierbar[341] und fördere die »unbewußte Übung durch Spiel«.[342]

Walter Benjamin, dem »eine ausgeprägte Sensibilität für Räumlichkeit und ›Physiognomie‹ der Buchstaben«[343] eignete, hat also nicht zufällig in seinem Beitrag *ABC-Bücher vor hundert Jahren* die Welt der Buchstaben mit der »politisch-sozialen Sphäre« verglichen.[344] Er bezog sich dabei auf eine neue Art der Buchstabendarstellung, die er mit den Entwicklungen seit der Aufklärung in Zusammenhang brachte: In einer Fibel von 1838 erscheinen jeweils Gegenstände und Menschenfiguren versammelt, deren Bezeichnungen alle mit demselben Buchstaben beginnen, doch dieser muss erraten werden – eine Fibel also, deren Text jeder einzelne Betrachter sich selbst ausdenken darf und soll.[345] Nach Benjamin sind die Bilder in diesem Buch Spiegel der gesellschaftspolitisch wirksam werdenden Tendenz zur Befreiung

337 Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. I.2, 2. Frankfurt a.M. 1991, S. 691-704, hier S. 697.
338 Walter Benjamin: *Chichleuchlauchra. Zu einer Fibel*. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. III. Frankfurt a.M. 1991, S. 267-272, hier S. 269.
339 Walter Benjamin: *»Alte vergessene Kinderbücher«*. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. III. Frankfurt a.M. 1991, S. 14-22, hier S. 20f.
340 Benjamin: *Chichleuchlauchra*, S. 267.
341 Ebd., S. 268.
342 Ebd., S. 271.
343 Schmitz-Emans: *ABC, Buchstaben, Bilderschriften und Buchstabenbilder bei Walter Benjamin.* In: Schmitz-Emans/Zorn (Hg.): *ABC-Bücher*, S. 24-29, hier S. 24.
344 Ebd., S. 28.
345 *Neuester orbis pictus oder die Welt in Bildern für fromme Kinder*. Neuhaldensleben 1838. Vgl. Benjamin: *ABC-Bücher vor hundert Jahren*, Abb. 10.

und Egalisierung, denn die Dinge und Figuren erscheinen nicht mehr klein und vereinzelt neben dem »herrschaftlichen Buchstaben«, sondern sind selbstbewusst geworden, versammeln und verbrüdern sich, geben »revolutionäre Losungen« aus und verhalten sich solidarisch zueinander, wenn sie, gemäss der Auffassung, »daß alle Souveränität vom Volk stammt«, bekunden: »Uns, unser So-und-Nicht-anders-Sein, haben wir in diesen Buchstaben ausgeprägt. Nicht wir sind ihre Vasallen, sondern sie sind nur unser lautgewordener gemeinsamer Wille.«[346] Hervorgehoben wird also hier die Handhabbarkeit der Buchstaben durch den Menschen: Er kann sich ihrer bedienen, um seine Ziele zu erreichen, um die Interessen einer gesellschaftlichen Gruppe zu vertreten und um bestehende Verhältnisse zu verändern.[347]

Mit dem Grad der Alphabetisierung des Einzelnen und der Ausweitung der Lektüre wächst das Bewusstsein dafür, dass jeder Buchstabe eine eigene, historisch und kulturell vermittelte Semantik haben kann: Beispielsweise die Buchstaben Α und Ω, das Christusmonogramm ☧ und die Buchstaben in den Akronymen ιχθυς, SPQR und INRI. Dies zeigt, dass die Tendenz zur Akronymisierung als »Bezeichnungspraxis«[348] eine lange Geschichte hat; allerdings nahm sie in Europa durch ihre Verbreitung »in der Wissenschaft und Technik, in Alltags- und Spezialdiskursen«[349] seit dem 19. Jahrhundert stark zu. Medial verbreitet und eingeprägt haben sich im öffentlichen Bewusstsein Abkürzungen, die auf die Auseinandersetzung des Menschen mit den Gegebenheiten der Natur hinweisen oder auf historische Ereignisse, Sachverhalte, Organisationen oder Personen (H_2O, AEG, $E = mc^2$, DDR, JFK) oder aber auf vergangene und gegenwärtige Schrecken (BDM, LTI, RAF, IS).

Dem Nicht-Eingeweihten bleibt die Bedeutung dieser einzeln stehenden Lettern oder der Buchstabenkombinationen trotz gelungener Alphabetisierung verborgen. Genau auf diese Problematik hat die Stuttgarter Hip-Hop-Band »Die Fantastischen Vier« 1999 in ihrem Song *MfG – Mit freundlichen Grüßen* hingewiesen, in dem durch das Herausstellen der Tendenz zur Akronymisierung von Sprache und Lebenswelt die medienkulturelle Prägung einer ganzen Generation im beginnenden Internetzeitalter thematisiert wird. Der eigentliche Songtext wird durch einen Prolog eingeleitet: »Nun, da sich der Vor-

346 Benjamin: *ABC-Bücher vor hundert Jahren*, S. 620.
347 Vgl. Schmitz-Emans: *ABC, Buchstaben, Bilderschriften und Buchstabenbilder bei Walter Benjamin*, S. 29.
348 Schmitz-Emans/Zorn (Hg.): *ABC-Bücher*, S. 15.
349 Ebd.

hang der Nacht von der Bühne hebt, kann das Spiel beginnen, das uns vom Drama einer Kultur berichtet.«[350] Beschrieben wird eine Kultur, die aus Gründen der Zeit- und Platzersparnis Angenehmes und Schreckliches unterschiedslos mit derselben Abkürzungsstruktur fasst. In dieser Phase des Leitmedienwechsels (»EDV, IBM und www«) wird deutlich, dass zur Erschliessung des Informationsgehalts Bildung mehr denn je erforderlich ist. Denn die Kürzel geben keinen Aufschluss darüber, ob sie für die Merkmale von Jugendkulturen unterschiedlicher Dekaden des 20. Jahrhunderts mit politisch teils radikalisierter, teils eher apolitischer und durch Medienkonsum gesteuerter internationalistischer Ausrichtung stehen (»RAF, LSD und FKK« sowie »BMX, BPM und XTC«) oder für die immer stärkere Ökonomisierung der Lebenswelt im Zuge neoliberaler Tendenzen (»FAZ, BWL und FDP«), für damit zusammenhängende Gegenwartsprobleme, die sich durch das wirtschaftliche Gefälle nach der deutschen Wiedervereinigung ergaben, auf die die Zeile »SED, FDJ und KDW« anspielt, für Verhältnisse also, denen die Massen durch temporäre Verschiebung zu entfliehen suchen (»TUI, UVA und UVB«), oder aber für die vom Menschen bewirkte Umweltzerstörung (PVC, FCKW, AKW) und für Ideologien, die Gewaltanwendung rechtfertigen (IRA, TNT, KKK). Beschrieben wird somit eine Kultur, die für manche nur zu ertragen ist, wenn sie sich regelmässig kleine Fluchten ermöglichen (»THC in OCB is' was ich dreh'«).

Die akronymische Reduktion von Wörtern spielte schon früh in Gemeinschaften eine Rolle, die sich durch die Kommunikation mittels dieser Zeichen vor der Verfolgung zu schützen versuchten. Auch die Bedeutung der Kombination von Buchstaben bei der Codierung und Decodierung von Botschaften, sei es beim geheimen Austausch zwischen Liebenden, in der Kriegsführung oder in der Wirtschaft, ist in Untersuchungen zur Geschichte der Kryptographie,[351] die sich in manchen Bereichen mit der Geschichte der menschlichen Tätowierung überschneidet,[352] ausführlich dargestellt worden. Dass es in jeder Sprache Buchstaben gibt, die häufiger vorkommen als an-

350 Die Fantastischen Vier: *MfG – Mit freundlichen Grüßen*. Auf dem Studioalbum *4:99*, Sony Music Entertainment 1999.

351 Simon Singh: *Geheime Botschaften. Die Kunst der Verschlüsselung von der Antike bis in die Zeiten des Internet*. 5. Aufl. München 2004; Klaus Schmeh: *Codeknacker gegen Codemacher. Die faszinierende Geschichte der Verschlüsselung*. 3. Aufl. Dortmund 2014.

352 Ulrike Landfester: *Stichworte. Tätowierung und europäische Schriftkultur*. Berlin 2012.

dere, ist ein Umstand, der nicht nur bei der Kryptoanalyse genutzt wird, sondern auch in der Literatur Bedeutung hat, weil er für das Schreiben von Buchstaben-Texten wie Leipogrammen, Pangrammen und Abecedarien entscheidend ist.

Blickt man aus dieser Perspektive auf die alphabetische Ordnung, so zeigt sich jeder Buchstabe als Einheit mit je eigener Prägung. Die Buchstaben haben eine Geschichte, die ihnen anhaftet, sie erinnern an die sozialen und politischen Kontexte, für die sie bezeichnend wurden, und bleiben auf sie bezogen. Die Semantik bestimmter Buchstaben kann aber auch entsprechend der individuellen Erfahrung differieren: Etwa können Initialen des eigenen Namens Bedeutung erhalten und »Einfluß auf die Biographie« nehmen,[353] oder ein einzelner Buchstabe kann bestimmend werden, wenn es um Leben und Tod geht, wie der Buchstabe J im Reisepass von Staatsangehörigen des Deutschen Reiches oder die Buchstaben A, B, Z oder R vor manchen Häftlingsnummern, die Menschen im KZ Auschwitz eintätowiert wurden. Heimrad Bäcker hat in *Nachschrift* und *Nachschrift 2* darauf Bezug genommen.[354] Zu diesem Befund einer historisch und kulturell vermittelten oder individuell bedeutsam werdenden spezifischen Semantik der Buchstaben steht die in der Aufklärung zum Zweck der Lemmatisierung der Welt mit dem Ziel der enzyklopädischen Darstellung der Wissensbestände propagierte Auffassung »A B ne signifie rien« in starkem Kontrast.

Wenn sich an das kabbalistische Narrativ von der Erschaffung der Welt durch Buchstabenkombination seit der Renaissance über die These von der Ähnlichkeit von Buchstabe und Mensch die Vorstellung anschloss, es sei die Aufgabe des Menschen, mit den Buchstaben zu arbeiten, sodass ein perfektes Werk entsteht, dann erweist sich hier das Überdauern einer Form beim Übergang von ihrem Ursprungsort in der sakralen Sphäre in den weltlichen Bereich. Albrecht Schöne hat es als ein wesentliches Merkmal der »sprachlichen Säkularisation« bezeichnet: »die menschliche Fähigkeit zur sprachlichen Gestaltung, zur Dichtkunst, bemächtigt sich der gottesdienstlichen, der religiösen Sprache und ihrer Formen.«[355] Damit werde »das Allerheiligste außerhalb des heiligen Raumes verfügbar«.[356] Und daher könne

353 Schmitz-Emans/Zorn (Hg.): *ABC-Bücher*, S. 10.

354 Heimrad Bäcker: *Nachschrift*. Linz 1986; Heimrad Bäcker: *Nachschrift 2*. Graz 1997.

355 Albrecht Schöne: *Säkularisation als sprachbildende Kraft. Studien zur Dichtung deutscher Pfarrersöhne*. 2., überarbeitete und ergänzte Aufl. Göttingen 1968, S. 24.

356 Ebd.

»die Erkenntnis von Säkularisationsphänomenen […] auch für die Auslegung dichterischer Texte wichtig werden. Denn von ihrem Ursprungsort, von dem religiösen Sprachbereich her, in dem sie geprägt und in dessen hochgespanntem Kraftfeld sie mit Bedeutungs- und Wirkungsenergien aufgeladen wurden, haften den transponierten Formen und Strukturen Funktionskräfte an, die auch in der veränderten Konstellation innerhalb des Kunstwerkes auf höchst bedeutsame Weise wirksam werden können. Hier gibt es keine tabula rasa; die alte Bindung und Bestimmung ist so mächtig, daß sie unter der neuen ›Herrschaft‹ erhalten bleibt, mag das auch auf verborgene Weise geschehen.«[357]

Die Denkfigur, dass die Welt durch Buchstabenkombination gestaltbar sei, impliziert seit der Renaissance die Vorstellung, dass es der Mensch selbst ist, der die Handhabung der Buchstaben und damit die Verantwortung übernimmt. Dass über Schreibregeln Gesellschaftsregeln eingeführt werden können, wird demonstriert und auch explizit formuliert in Buchstaben-Texten der Frühen Neuzeit.

Eintritt der Denkfigur in die Literaturgeschichte im Barock

Exemplarisch kann das Einüben von Gesellschaftsregeln durch Sprach- und Buchstabenspiel anhand der *Frauenzimmer Gesprächspiele* von Georg Philipp Harsdörffer studiert werden, die in acht Bänden zwischen 1641 und 1649 erschienen.[358] Als Protagonisten der Handlung werden darin gleich zu Beginn drei Männer und drei Frauen unterschiedlichen Alters vorgestellt, bei denen es sich um Adlige sowie einen belesenen und weitgereisten Studenten handelt: Julia, Vespasian, Degenwert, Cassandra, Angelica und Reymund führen zusammen Spiele vor, »so bey Ehr- und Tugendliebenden Gesellschaften / mit nutzlicher Ergetzlichkeit / beliebet und geübet werden mögen«.[359] Harsdörffer bezieht sich damit auf eine lange literarische

357 Ebd., S. 33.

358 Der erste und der zweite Teil erschienen 1641 resp. 1642 erstmals und wurden 1644 und 1647 erneut aufgelegt, die Teile III-VIII erschienen in nur einer Auflage zwischen 1643 und 1649. So Rosmarie Zeller: *Spiel und Konversation im Barock. Untersuchungen zu Harsdörffers »Gesprächspielen«*. Berlin/New York 1972, S. 4.

359 Vgl. den Titel von Teil I in der 2. Aufl.: Georg Philipp Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprechspiele / so bey Ehr- und Tugendliebenden Gesellschaften / mit nutzlicher Ergetzlichkeit / beliebet und geübet werden mögen /*

Tradition »geselliger Kommunikation«,[360] denn die Spiele sind, wie er bereits im Buchtitel angibt, »aus Italiänischen / Frantzösischen und Spanischen Scribenten« übernommen, der Bezugstext ist jeweils in einer Marginalie vermerkt. Es handelt sich um »literarische Inszenierungen von Geselligkeit«,[361] wie sie bereits aus der höfischen Literatur des Mittelalters, z.B. aus Hartmanns *Iwein*, bekannt waren, in der Renaissance, besonders in der *Questioni d'amore*-Szene in Boccaccios *Filocolo* sowie im *Decamerone*, dann weiter ausdifferenziert und bis in die Frühe Neuzeit europaweit rezipiert wurden.[362]

Die Geselligkeit wird schon in den antiken und mittelalterlichen Vorläufern als »›ephemere Institution‹«[363] beschrieben und findet an »einem besonders markierten, entrückten Ort« statt:[364] etwa »im Sonderraum höfischer Festkultur«, der »als gegen-politischer Raum« gekennzeichnet ist,[365] oder wie bei Boccaccio in einem Garten oder Landhaus, das als Ort »des Lebens, der Gesundheit und der Ordnung«[366] den Gegensatz zur pestverseuchten Stadt bildet, in der sich die Strukturen und Konventionen auflösen. Die Gruppe der Entflohenen, die »brigata«, konstituiert sich an ihrem Zufluchtsort durch »Konsens«, und es werden »ordnungsgenerierende Regeln« eingesetzt,[367] die eine gewisse zeitliche Dauer des Zusammenseins gewährleisten sollen.[368] Das Modell dieser Interaktion ist »eine Kombination aus herrscherlicher Verfügung und kollektiver Zustimmung«, sie beinhaltet die Wahl von »Tageskönigen«, zugleich jedoch »das die Partizipation aller erzwingende Verfahren der Rotation«.[369] Nach Caroline Emmelius spricht wenig für die These, Boccaccios Text führe vor, »wie eine konstruktive, sozialintegrative und zukunfts-

Erster Theil. Aus Italiänischen / Frantzösischen und Spanischen Scribenten angewiesen / und jetzund ausführlicher auf sechs Personen gerichtet / und mit einer neuen Zugabe gemehret / Durch Einen Mitgenossen der Hochlöblichen Fruchtbringenden Gesellschaft. Nürnberg / Gedruckt und verlegt bey Wolffgang Endtern. Im Jahre 1644.

360 Vgl. Caroline Emmelius: *Gesellige Ordnung. Literarische Konzeptionen von geselliger Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Berlin/New York 2010.

361 Ebd., S. 384.

362 Umfassend dazu ebd., S. 28-93, 96-318 und 332-356.

363 Ebd., S. 152.

364 Ebd., S. 151.

365 Ebd.

366 Ebd., S. 271.

367 Ebd.

368 Ebd., S. 259.

369 Ebd., S. 277.

gerichtete Antwort auf die Katastrophe auszusehen habe«.[370] Denn das »gesellige Modell der *brigata*« sei in der Forschung »auf die unterschiedlichsten politischen Konzeptionen bezogen worden – Monarchie, Anarchie, Oligarchie und Demokratie –, ohne dass diese im Einzelnen hinreichende Referenzmodelle abgäben«.[371] Für das im *Decamerone* auffallende »Ausbalancieren dialektischer Bewegungen zwischen vertikalen und horizontalen Ordnungen« lasse sich »keine Referenz im politischen Diskurs benennen«, es bleibe »ein Proprium des literarischen Textes«.[372]

Im Unterschied zum *Decamerone* geht es in den italienischen Gesprächspielen des 16. Jahrhunderts, etwa in Baldassare Castigliones *Cortegiano*, Innocentio Ringhieris *Cento Giuochi liberali et d'Ingegno*, Girolamo Bargaglis *Dialogo de' Giuochi*, Stefano Guazzos *La Civil Conversazione* und Scipione Bargaglis *Trattenimenti,*[373] nicht um das Erzählen von Geschichten, sondern um Streitgespräche, scharfsinnige Fragen und Spiele mit Wörtern, die etwa durch »Hinzufügen oder Wegnehmen eines Buchstabens eine neue Bedeutung« erhalten.[374] Diese Gesprächspiele entstanden »aus dem Geist der accademie letterarie italiane der Frühen Neuzeit« und stellen den Versuch dar, »Novellistisches und Sprachingeniöses mit dem Ziel zu verbinden, sich in bedrängter Zeit geist- und nutzvoll« zu betätigen.[375] Das »Modell einer in der Sozialität von Gleichgesinnten sich entwickelnden Literatur«,[376] deren Spiele erfreuen und nützen sollen, indem sie auf die Bildung der Teilnehmer abzielen, um diese dem Ideal des »huomo perfetto« anzunähern, der sich durch umfassendes Wissen auszeichnet[377] und in Gesellschaft ein vollendetes Benehmen an den Tag legt,[378] lernte Harsdörffer in Italien und während seiner Beschäftigung mit den romanischen Sprachen und Literaturen kennen.[379] Daher bezeichnete er in den *Frauenzimmer Gesprächspielen*

370 Ebd., S. 272.
371 Ebd., S. 273.
372 Ebd., S. 280.
373 So Zeller: *Spiel und Konversation im Barock*, S. 81.
374 Ebd., S. 82.
375 Italo Michele Battafarano: *Harsdörffers italianisierender Versuch, durch die Integration der Frau das literarische Leben zu verfeinern*. In: ders. (Hg.): *Georg Philipp Harsdörffer: Ein deutscher Dichter und europäischer Gelehrter*. Bern u.a. 1991, S. 267-286, hier S. 269.
376 Ebd.
377 Zeller: *Spiel und Konversation im Barock*, S. 83.
378 Ebd., S. 84.
379 Vgl. Battafarano: *Harsdörffers italianisierender Versuch, durch die Integration der Frau das literarische Leben zu verfeinern*, S. 269.

Scipione Bargagli, Ringhieri und Guazzo als seine italienischen literarischen Gewährsleute.[380] Harsdörffer ist aufgrund seiner Reisen in ganz Europa, seines Umgangs mit zahlreichen Gelehrten und seiner umfassenden literarischen Kenntnisse in der Forschung als »der vielleicht erste wirklich kosmopolitische Dichter deutscher Zunge in der Neuzeit« bezeichnet worden.[381] Seine umfangreiche Fortsetzung zu Daniel Schwenters 1636 erschienenen *Deliciae physico-mathematicae. Mathemat: und Philosophische Erquickstunden*, die »Aufgaben« und »Fragen« u.a. aus der Arithmetik, Geometrie, Optik, Astronomie, Statik, Hydraulik, Schreibkunst und Architektur enthalten,[382] sowie seine Poetik[383] weisen ihn als Gelehrten aus, der dem »Ideal des uomo universale« nahe gekommen zu sein scheint.[384] In einer komparatistischen Studie wurde aufgrund von Harsdörffers Umtriebigkeit der Ort seines Wirkens als »eine Drehscheibe europäischer Literaturbeziehungen«[385] beschrieben, und so ist auch die »kulturhistorische Schlüsselposition«[386] dieses in seiner Zeit »ausserordentlichen Literaturrezeptors«[387] heute unbestritten.

Harsdörffers intensive Arbeit mit fremdsprachiger Literatur beim Verfassen der *Frauenzimmer Gesprächspiele* ist auffallend. Dass der Titel der Gesprächspiele selbst ostentativ auf diese Bezugnahmen hinweist, lässt auf die Intention schliessen, aus der hier der kulturelle Transfer erfolgte.[388] Ausschlaggebend für Harsdörffers Rezeption der europäischen Vorbilder war offenbar deren Form. Wäre es ihm

380 Georg Philipp Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele*. Erster Theil. Nürnberg 1644, Vorbericht.

381 Battafarano: *Harsdörffers italianisierender Versuch, durch die Integration der Frau das literarische Leben zu verfeinern*, S. 271.

382 Georg Philipp Harsdörffer: *Der Mathematischen und Philosophischen Erquickstunden Zweyter Theil*. Nürnberg 1651, und ders.: *Der Philosophischen und Mathematischen Erquickstunden/Dritter Theil*. Nürnberg 1653.

383 Georg Philipp Harsdörffer: *Poetischer Trichter. Die Teutsche Dicht- und Reimkunst / ohne Behuf der Lateinischen Sprache / in VI. Stunden einzugiessen*. Nürnberg 1647, 1648, 1653 (3 Teile).

384 Stefan Keppler-Tasaki/Ursula Kocher (Hg.): *Georg Philipp Harsdörffers Universalität: Beiträge zu einem uomo universale des Barock*. Berlin/New York 2011, Vorwort, S. VIII.

385 Ebd.

386 Ebd., S. VII.

387 Battafarano: *Harsdörffers italianisierender Versuch, durch die Integration der Frau das literarische Leben zu verfeinern*, S. 271.

388 Zum Begriff »Kulturtransfer« vgl. Michel Espagne/Michael Werner: *Deutsch-französischer Kulturtransfer als Forschungsgegenstand. Eine Problemskizze*. In: dies. (Hg.): *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe et XIXe siècle)*. Paris 1988, S. 11-34.

um die Vermittlung von Wissen gegangen, das der Einzelne auch im Selbststudium zu lehrreichem Zeitvertreib erwerben kann, hätte er die Texte in Schwenters *Erquickstunden* zum Modell nehmen können. Die *Frauenzimmer Gesprächspiele* dagegen zielen auf die gemeinsame Erarbeitung und Vertiefung einer bestimmten Art von Wissen.[389] Zwar werden Fragen und Problemstellungen aus den verschiedensten Wissenschaften und Künsten diskutiert, etwa aus der Mathematik, Optik, Astronomie, Chemie, Medizin, Ökonomie, Rechtswissenschaft, Rhetorik, Malerei, Musik und Philosophie.[390] Doch das Ziel, so wird deutlich, ist dabei nicht, dass der einzelne Spielteilnehmer durch möglichst geistreiche und gelehrte Beiträge auf möglichst vielen Wissensgebieten seine Zugehörigkeit zur Gesellschaft ausweist, sondern es gilt vielmehr zu üben, was man nur im Gespräch üben kann: das Sprechen selbst. Im Zentrum der Aufmerksamkeit steht damit die Sprache, die die Grundlage jeder Debatte und jeder Verständigung und damit die Basis des gesellschaftlichen Zusammenlebens ist.

Die Sprache, mit der gegenwärtig eine Verständigung möglich ist, muss allerdings nach Ansicht Harsdörffers erst wieder geschaffen werden: Als eigentlicher Anlass zur Entstehung der *Frauenzimmer Gesprächspiele* erweist sich somit der präsenteste der Zeitumstände: der Krieg, der schon zu Beginn der *Frauenzimmer Gesprächspiele* thematisiert wird. Die Gegenwart ist, wie der Spielteilnehmer Vespasian es ausdrückt, die Zeit, in der durch die »Zerrüttung alles Wolstandes / uns die Ursachen der Freuden und Ergetzlichkeiten gleichsam aus den Händen gewunden werden«.[391] Der Krieg hinterlässt physische Schäden und traumatisierte Seelen: Verhandelt wird dies im von Harsdörffer, Sigmund von Birken und Johann Klaj verfassten und zur selben Zeit in Nürnberg erscheinenden *Pegnesischen Schäfergedicht*. Darin tritt die Schäferin Pamela auf; sie gleicht einem »Menschen, der seiner Vernunfft beraubet«[392] ist, denn ihre Herde wurde von Marodeuren entführt, sodass sie sich selbst für »das arme und in letzten Zügen liegende Teutschland« hält – in einer Gegenwart, in

389 Vgl. dazu Zeller: *Spiel und Konversation im Barock*, S. 86.
390 Vgl. dazu Kenneth G. Knight: *Harsdörffers »Gesprächspiele« und ihre Nachwirkung.* In: Battafarano (Hg.): *Georg Philipp Harsdörffer*, S. 181-194.
391 Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele*, Erster Theil, S. 1.
392 Georg Philipp Harsdörffer/Sigmund von Birken/Johann Klaj: *Pegnesisches Schäfergedicht* (1644-45). Neudruck hg. von Klaus Garber. Tübingen 1966, S. 13.

der »jeder den Nechsten zu würgen begehrt«.[393] Ins allegorische Bild gesetzt wird hier ein Deutschland, das im Wahn rast und sich selbst nicht mehr erkennt, das also »in eine Identitätskrise gestürzt«[394] ist und dessen Sprache nur noch der Klage dienen kann. So ist denn auch Pamelas einziger Trost,

> daß so viel neue Feben
> Erhalten meine Sprach' und Wolkenan erheben;
> Was neulich Opitzgeist beginnet auß dem Grund /
> Ist ruchtbar und am Tag auß vieler Teutschen Mund.[395]

Harsdörffer wendet sich schon in der *Vorrede* zu den *Gesprächspielen* 1641 direkt an die Mitglieder der »Fruchtbringenden Gesellschaft«, der ersten deutschen Sprachakademie, der er von diesem Jahr an unter dem Gesellschaftsnamen »Der Spielende« selbst auch angehört: Die »Teutsche Musen« seien dankbar, »daß sie bey anhero erfolgten Kriegsjahren / unter dem Blutgierigen Schall der Trommel / unter den Mordtönenden Trompeten / unter den Donnersausenden Kartaunen« geborgen und vor Übel bewahrt worden seien, und zwar dadurch, dass

> im Jahr 1617. gleich mit anglim̃endem / und nach und nach aufflammendem und aufpratzletem Kriege / von Verstand und Stand hochbegabten Herren / eine solche Gesellschaft beliebet worden / vermittelst welcher (nechst Erlernung Tugenden und wolständiger Sitten) die weitgeehrte uhralte Teutsche Sprache ausgeübet / derselben zierliche Vollkommenheit ohne Einmischung fremder Wörter erhaben / und ihr von Natur artiges Vermögen erhalten würde [...].[396]

Fürst Ludwig von Anhalt-Köthen, einer der Stifter und Miturheber der Gesellschaft, habe die Notwendigkeit dazu früh erkannt, so Harsdörffer im *Ubereigungsgedicht* an den Fürsten. Die Natur, schrieb er dort, habe jedem Volk seinen Bereich auf der Erde zugeteilt, stets begrenzt durch Ströme, Meere, die Alpen und die Pyrenäen:

393 Ebd., S. 14.
394 Rudolf Drux: *Sprachspiele gegen den Krieg. Ein Beitrag zur poetischen Nachahmung bei Harsdörffer*. In: Battafarano (Hg.): *Georg Philipp Harsdörffer*, S. 83-103, hier S. 83.
395 Harsdörffer/von Birken/Klaj: *Pegnesisches Schäfergedicht*, S. 15.
396 Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele*. Erster Theil, Vorrede.

Doch darf der Menschen Geitz / und Blutesdurst zu streiten /
so grentzbefeste Stein' aus Frevel überschreiten /
und durch der Waffen Trotz den Lastren machen Raum /
ja selbest der Natur entreissen ihren Zaum.
Ist nicht auch jede Sprach' in allen unterschieden?
und dannoch sind damit die Teutschen nicht zu frieden;
So gar / daß oftermals der grobe Pövelmann
zerstümmelt Teutschlatein / daß er noch weiß noch kan.
Er wil Frantzösisch / Welsch / und fremde Wörter führen;
das / was er nie versteht / sol seine Rede zieren.
Hierüber eifert recht ein Fürst von hohem Stand/
der wider solchen Gifft / in altem Allmanns Land /
als seinem Stammgebiet / bepflantzet einen Garten [...].
Er hat mit Müh' und Fleiß besämet und gemehret /
gepfropfet und benetzt / (in dem der Krieg verstöret /
und alles schlägt zu Grund /) so manche Frucht und Kraut /
und manches Kunstgewächs mit eigner Hand gebaut.[397]

Angesichts des durch die Wechselfälle des Krieges entstandenen Sprach-Chaos besteht ein Klärungs- und Systematisierungsbedarf, der Orientierungslosigkeit soll durch grundlegende Regel-Werke abgeholfen werden. Daher ist auch die »Pflege der Sprache in der Poesie«, für die Martin Opitz' 1624 erschienenes *Buch von der Deutschen Poeterey* als Ausgangspunkt und Vorbild dient, »für die kriegsgequälte Nation von geradezu existentieller Bedeutung«, wie es Rudolf Drux formuliert hat: Denn zum einen wird »mit einer überregional gültigen Sprache ein die territorialen Sonderrechte und konfessionellen Konflikte überbrückendes Verständigungsmittel geschaffen«, zum anderen wird »ja erst durch eine regelgerechte und poetischen Ansprüchen genügende Sprache das beherrschende Ereignis der Zeit, der Dreißigjährige Krieg, in seinen Ursachen und Wirkungen Gegenstand einer umfassenden Reflexion und Diskussion«.[398]

Die These von der »Geburt der ›Deutschen Poeterey‹ nicht aus dem Geist, sondern aus der politischen und militärischen Wirklichkeit des Dreißigjährigen Krieges«[399] hat Nicola Kaminski vertreten und gleichzeitig für einen Ansatz plädiert, der »Opitz' Poetik äs-

397 Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele*, ErsterTheil, Übereignungsgedicht.

398 Drux: *Sprachspiele gegen den Krieg,* S. 84.

399 Nicola Kaminski: *EX BELLO ARS oder Ursprung der »Deutschen Poeterey«*. Heidelberg 2004, S. 9.

thetisch ernst nimmt«: Es handle sich nicht einfach um ein Beispiel »simpel-handwerklicher Anleitung«, woraus sich ergeben würde, dass die daraus resultierende Literatur zwangsläufig als ästhetisch minderwertig einzustufen sei.[400] Wer dem Diktum von der »Verspätung« der Dichtung in der deutschen Nationalsprache unbesehen folge und ihr »ästhetisch-reflexive Rückständigkeit« vorwerfe, werde Opitz' Poetik und »deren komplexer literarischer Faktur« nicht gerecht.[401] Auf das »Desiderat einer deutschen Literatursprache« sei schon 1601 von Theodor Hock in seinem Gedicht *Von Art der Deutschen Poeterey* und 1617 vom jungen Opitz selbst hingewiesen worden.[402] Beide Aufrufe blieben jedoch ohne Wirkung, was sich nach Kaminski »als Indikator mangelnder Herausbildung einer nationalliterarischen Identität lesen läßt, der ja auch jedes nationalpolitische Fundament fehlte, zugleich jedoch als Reflex einer noch nicht an Landesgrenzen haltmachenden, europäischen Orientierung literarischer Produktion«.[403] Dass Opitz' Schrift von 1624 aber dann so grosse Anerkennung fand, liege daran, dass der Krieg inzwischen begonnen hatte und »schon sehr früh als epochemachendes und in seiner zeitlichen Dimension ungewöhnliches Ganzes« gesehen wurde.[404]

Zwar zählt die Forschung schon seit Langem »den Dreißigjährigen Krieg zu den wesentlichen Rahmenbedingungen barocker Literaturproduktion«, sieht in ihm aber meist den Grund »für deren (vermeintlich) mindere ästhetische Qualität«.[405] In Opitz' Poetik wird der Krieg nach Kaminski indirekt zum Thema, denn Deutschland wird »vnser Vaterland«[406] genannt, als wäre es »nicht in Wirklichkeit ein Territorialstaat ohne politisches Zentrum, der in seiner konfessionellen Zerrissenheit, den kriegsbedingten Verwüstungen, Vertreibungen, Fluchtbewegungen potenziert zersplittert ist«.[407] Wo später das *Pegnesische Schäfergedicht* unter Bezugnahme auf Opitz die Klage über den Krieg mit der Hoffnung auf Verbesserung des Zustands der Sprache verbindet, wird bei Opitz selbst nur die eine Hälfte dieser Verbindung genannt:

400 Ebd., S. 17.
401 Ebd., 1f.
402 Ebd., S. 18.
403 Ebd., S. 18f.
404 Ebd., S. 19.
405 Ebd., S. 20.
406 Martin Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey*. Breslau 1624, # 25. http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/opitz_buch_1624/?hl=Vaterland&p=25 [14.1.2022].
407 Kaminski: *EX BELLO ARS*, S. 24.

> So stehet es auch zum hefftigsten vnsauber / wenn allerley Lateinische / Frantzösische / Spanische vnnd Welsche wörter in den text vnserer rede geflickt werden; als wenn ich wolte sagen:
>
> Nemt an die courtoisie, vnd die deuotion,
> Die euch ein cheualier, madonna / thut erzeigen;
> Ein handvol von fauor petirt er nur zue lohn /
> Vnd bleibet ewer Knecht vnd seruiteur gantz eigẽ.
>
> Wie seltzam dieses nun klinget / so ist nichts desto weniger die thorheit innerhalb kurtzen Jharen so eingeriessen / das ein jeder / der nur drey oder vier außländische wörter / die er zum offtern nicht verstehet / erwuscht hat / bey aller gelegenheit sich bemühet dieselben herauß zue werffen […].[408]

Kaminski weist darauf hin, dass in der Forschung oft betont wurde, Opitz selbst habe diese Forderung nicht eingelöst und sich stark an italienischen und französischen Poetiken orientiert.[409] Nach Kaminskis Auffassung war er jedoch angesichts der deutschen Gegebenheiten zu solchen Übernahmen gezwungen.[410] Da er sich selbst als »Fähnrich«[411] der deutschen Poesie bezeichnet und damit sein »poetologisches Pioniervorhaben in dieses symbolträchtige, aus der zeitgenössischen Kriegswirklichkeit gegriffene Bild« gefasst habe,[412] sei allerdings zu vermuten, dass seiner Poetik eine »poetologische Strategie« zugrunde liege.[413] Wenn sich »als Strukturgesetz des Dreißigjährigen Krieges ein Treffen aller möglichen europäischen Kriegsmächte auf einem deutschen Schlachtfeld konstatieren« lasse, aus dem »eine Selbstwahrnehmung Deutschlands als Einheit nur in der Verwüstung entspringt«, kehre Opitz, so Kaminski, »dieses Subjekt-Objekt-Verhältnis gerade um«.[414] Das heisst, in der Dichtung sind die »ausländischen ›Subjekte‹« die Fremdwörter, die das »›Schlacht-

408 Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey*, # 40. http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/opitz_buch_1624/?hl=Knecht&p=40 [6.8.2015].
409 Kaminski: *EX BELLO ARS*, S. 24.
410 Ebd., S. 25.
411 So ebd., S. 26; Opitz selbst spricht über die »Deutsche [Poesie], zue welcher ich nach meinem armen vermögen allbereit die fahne auffgesteckt«. Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey*, # 25. http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/opitz_buch_1624/?hl=fahne&p=25 [14.1.2022].
412 Kaminski: *EX BELLO ARS*, S. 26.
413 Ebd., S. 28.
414 Ebd., S. 35.

feld‹« okkupiert haben und nun »rigoros ausgewiesen« werden. Dafür werden umgekehrt

> mögliche ausländische ›Schlachtfelder‹ in aller Entschiedenheit mit deutschen ›Subjekten‹, deutschen Wörtern, besetzt: etwa der Alexandriner, ein französischer (Opitz glaubt: italienischer) Langvers, der infolge der Opitzschen Versreform zum wichtigsten barocken Vers überhaupt avanciert – aber nicht nach dem romanischen Prinzip des Silbenzählens, sondern eingerichtet nach den Betonungsregeln germanisch-akzentuierender Dichtung; oder der gleichfalls französische *vers commun* [...].[415]

Der »strukturelle Rollentausch von ›Schlachtfeld‹ und terrainbesetzendem ›Subjekt‹«[416] bringe eine Poetik hervor, »die den Dreißigjährigen Krieg zum strukturellen Substrat einer utopischen Setzung macht: der Utopie nationalliterarischer Einheit ›unseres Vaterlandes‹, dessen ›fahne‹ unverzagt in fremdem Terrain ›auffgesteckt‹ werden kann«.[417]

Harsdörffers Rezeption von Opitz' poetologischer Strategie ist nicht nur in seinem *Poetischen Trichter*, sondern auch in den *Frauenzimmer Gesprächspielen* deutlich erkennbar. Gerade hier allerdings wird ein entscheidender Unterschied deutlich: Harsdörffer wählt eine diskursive Herangehensweise an die Fremdwörter-Thematik, er lässt die Frage innerhalb eines Gesprächspiels mit dem Titel *Vom Teutschen Burgerrecht frembder Wörter* verhandeln, wobei die Mitspieler ihre unterschiedlichen Ansichten dazu äussern können. Eine spielerisch-ironische Distanzierung von Opitz' Forderung ist dabei nicht zu übersehen. Degenwart gibt hier folgende Spielanleitung: Jeder Spielende soll drei Wörter nennen, die vom Latein oder vom Italienischen, Französischen oder Spanischen herkommen »und zu dem Teutschen Stadtrecht zuzulassen seyn möchten. Zu solchem Spiel bin ich veranlast worden / durch die mir angedrohte Straff / deß Wassertrinckens / wann ich / wie sonsten gebräuchlich unteutsche Wörtlein mit einwerffe / deren ich mich nicht ohne Mühe enthalte.«[418] Reymund entgegnet darauf, seit der Erfindung des Buchdrucks wisse man besser, was »Teutsch in Teutschland« sei, auch »dem gemeinen Mann« stehe dieses Wissen nun offen, und daher frage er: »Warumb wollen wir

415 Ebd.
416 Ebd., S. 36.
417 Ebd., S. 37.
418 Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele*, Zweyter Theil. Nürnberg ²1657, S. 174.

unsere Zunge mit andern Wörtern befleckẽ / die Kinder verächtlich hinausstossen / und die Bastardwörter an- und auffnemen?«[419] Dies veranlasst Degenwart zu dem mit ruhiger Ironie vorgebrachten Hinweis: »Der Herr gebraucht sich selbsten deß Worts Bastard / welches von dem Frantzösischen Bastard, oder Italianischen und Spanischen Bastardo entsprungen.«[420] Um diesen Vorwurf zu entkräften, bringt Reymund einen eigenen etymologischen Versuch an, der im Kontext der *Gesprächspiele*, die in so hohem Ausmass auf der Kenntnis anderssprachiger Literaturen basieren, äusserst komisch wirkt: Bastard sei »ein Alt teutsches Wort«, das vielmehr die andern Sprachen sich ausgeborgt hätten, es sei abgeleitet »von dem Bast / mit welchem man die Propfreiser der inwendigen safftigen Rinden einverleibet / bekleibet und anwachsen machet / und dem Wörtlein Art / das es ist eine Art / welche mit andern durch das Bast verbunden und gleichsam geimpffet wird«.[421] Degenwarts lakonische Antwort besteht in der Aufforderung an Vespasian, in diesem Streitfall zu richten. Doch statt eines Urteils gibt dieser drei Merkmale an, die ein Wort seiner Ansicht nach aufweisen muss, um als deutsches Wort anerkannt zu werden:

> I. Das selbe in unserer Sprach ermanglen / oder ohn Umbschreibung nicht füglich auszureden seyn.
> II. Daß solche Wort bereit bey jederman bekand / und auch von denen / welche anderer Sprachen nicht kundig / verstanden werden.
> III. Daß selbe sich Burgerlich halten / ich will sagen / Teutsch geschrieben / und Teutsch geendet werden.[422]

Er sei aber gerne bereit, seine Meinung zu ändern, wenn bessere Argumente genannt würden. Auch erinnere er sich, dass jemand gesagt habe, »wann er höre fremde und teutsche Wort untereinander vermengen / und gleichsam verunehlichen / es kützle ihm ein Floh im Ohr«.[423]

Wie hier die begrenzte Sichtweise des Diskussionsgegners dem

419 Ebd., S. 177.
420 Ebd.
421 Ebd., S. 177f.
422 Ebd., S. 178f. Diese Definition wird auch in anderen Werken Harsdörffers wiederholt, etwa bei der Erklärung der Handhabung des »Fünffachen Denckrings«: Vgl. Georg Philipp Harsdörffer: *Der Mathematischen und Philosophischen Erquickstunden Zweyter Theil* (1651). Nürnberg 1677, S. 518.
423 Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele*, Zweyter Theil, S. 179.

Spott ausgesetzt wird, so zeigt die Wiederaufnahme der Fremdwörter-Thematik in zahlreichen Spielen, dass ihr in diesem Werk von Harsdörffer grundlegende Bedeutung zukommt. Auf die zur Sprache kommenden Argumente soll nun daher ausführlicher eingegangen werden.

Ein zentrales Beispiel ist die Gesprächsanordnung, für die Julia folgende Leitfrage vorschlägt: »Ob in der Teutschen Sprache neue Wörter zu erfinden oder nicht? Nach Anhörung jedes Meinung / geruhe Herr Vespasian diese Streitfrage zu entscheiden.«[424] Der weitgereiste und belesene Student Reymund tritt auch hier als Hauptkontrahent des verständigen und gelehrten Soldaten Degenwart auf, der gleich zu Beginn des Spiels angibt: »Ich habe mich dieser Geselschaft zu lieb / aller fremden Wörter abgewehnet / beharre aber doch in unvergreifflichem Wahn / daß außländische Wörter / unserer Zunge zu untermischen wolständig und zulässig sey.«[425] Die Argumente zur Untermauerung seiner Ansicht stammen aus dem Bereich der Ökonomie, der hier das nötige Vergleichsmaterial liefert:

> An der Müntz wird nicht das Schrot und Korn von jedem erforschet / sondern für Landgültig erachtet / wann selbe gäng und gebe ist: So ist es auch mit den Worten bewandt / in dem in diesen beeden Handel und Wandel bestehet. Ists nicht also? der Welsches / Spanisches / Frantzösisches Gelt in grosser Anzahl hat / wird für reich gehalten; wie / sollte dann unsere Sprache / alle Wörter nur von einem einheimischen Brege haben wollen / und sich beklagen / daß man sie mit außländischem Gut bereichern will?[426]

Diese Tendenz zur Vermischung der Sprachen sei keineswegs neu: »Die Ebreische Sprache ist voll heiliger Wundergeheimniß; dannoch hat sie fremde Wörtlein angenommen. Von erstgedachter Sprache haben die Griechen, von den Griechen die Römer / und von den Römern vorgedachte Völker / das ihre entlehnet.«[427] Sein Gewährsmann für die Legitimität dieser Anleihen ist der von der »Fruchtbringenden Gesellschaft« als »Der Gekrönte« Bezeichnete selbst:

> Ja die Kron der Teutschen Poeten (dieses Wort können wir nicht missen) Martin Opitz / gebraucht selbsten Pindarisiren / fantasi-

424 Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele*, Dritter Theil. Nürnberg 1643, S. 303.
425 Ebd.
426 Ebd., S. 304.
427 Ebd., S. 304f.

> ren / formalisiren etc. […] Schliese derhalben mit Demosthene / welcher / als ihm von Eschine aufgerukt wurde / daß er in seinen Reden barbarische Wort mit untermischte / geantwortet: **Es bestehe die Wolfahrt deß gantzen Griechenlands** (ich sage Teutschlandes /) **nicht in so geringen Sachen!**[428]

Dass die Positionen im Fremdwörter-Diskurs von nun an immer unvereinbarer werden und zunehmend denjenigen gleichen, die auch noch innerhalb der von einer Rhetorik der ›Überfremdung‹ geprägten Migrationsdebatten des 21. Jahrhunderts eingenommen werden, zeigt die weitere Entwicklung des Gesprächs. So vertritt Reymund die Ansicht: »Wann nun außländische Wörter / sich nach und nach in unsere Sprache einflechten / und die Einheimischen außwinden und außstossen / sollte man fürwar in wenig Jahrẽ / die Teutschen in Teuschland mit der Latern / wie Socrates auf dem Markt zu Athen / die Menschen suchen / aber nicht finden können.«[429] Selbstverständlich wisse jeder aus Erfahrung, dass Sprachen sich vermischten und dadurch veränderten:

> Daß wir aber uns von fremden Völkern und Sitten / benebens unserer vortrefflichen Sprache unterdruken / und zu unwürdigen Nachfolgern unserer Ehrliebenden Vorfahren dargeben sollten / ist darauß gar nicht zu schliesen. […] Nicht alle Müntzen so gäng und geb seyn / sind richtigen Halts / sondern gehet dem / der es nicht verstehet / oder nicht beobachtet / der Betrug in die Hände. […] Sage also / daß wir unser reine Muttersprache auß Fremgierigkeit / nicht sollen verunreinen / und schliese mit deß Herrn Anfang: **Wir sollen uns nicht allein der alten Teutschen Redlichkeit / sondern auch ihrer unverfälschten Sprache befleissigen.**[430]

Gegen diese Ideologie der ›Muttersprache‹ setzt nun die adelige Jungfrau Angelica das Postulat einer Öffnung gegenüber der Sprache des Anderen, deren Grundlage eine umfassende Bildung des Menschen sei: »Es were oft besser / daß wir an stat unserer groben Muttersprache / unseres gelehrten Vatters Sprache lerneten. Dann so eine grosse Unterschied unter eines Baurn und eines Capellenmeisters Gesange / so grosse Ungleichheit ist zwischen deß Sprachverständigen und Unverständigen Rede.«[431] Vespasian greift daraufhin nochmals die Aus-

428 Ebd., S. 305. Hervorhebung im Original.
429 Ebd., S. 306f.
430 Ebd., S. 308f. Hervorhebung im Original.
431 Ebd., S. 309.

gangsfrage des Spiels auf, deren Diskussion und Beantwortung im Zuge der Fremdwörterdebatte ganz in den Hintergrund gerückt war: Ob im Deutschen »neue Wörter zu erfinden« seien oder nicht. Seine Ansicht diesbezüglich lautet: Wenn unter »neuen Wörtern« solche verstanden würden, die in Stamm- und Ableitungsformen mit dem Deutschen keine Verwandtschaft aufwiesen, sei er geneigt, mit Nein zu antworten. Sollten aber »etliche ungebräuchliche Verdopplungen« von Wörtern gemeint sein, so denke er, es seien tatsächlich »noch viel zu erfinden / welche niemals gehöret oder gelesen worden«.[432]

Die Erfindung neuer Wörter steht im Zentrum des Interesses der *Gesprächspiele*. Denn das Ziel der Dialoge ist es, einen Weg auszuhandeln, wie das Chaos der zeitgenössischen deutschen Sprache in eine Ordnung überführt werden und die Sprache zu einer eigenen Identität finden kann. Zu diesem Zweck müssen grundlegende Fragen gemeinsam geklärt werden: Was kann der Wortbestand dieser Sprache umfassen? Und wie funktioniert die Wortbildung im zeitgenössischen Deutschen überhaupt? Dass gerade diese Fragen für Harsdörffer von grosser Bedeutung waren, zeigt sich daran, dass er im 2. Teil der *Mathematischen und Philosophischen Erquickstunden* dieses Thema aufnahm und es dabei besonders eindrücklich veranschaulichte: Er schuf den »Fünffachen Denckring der Teutschen Sprache«, die Vorlage für eine Buchstaben- und Silbenkombinationsmaschine,[433] mit der es möglich sein sollte, alle im Deutschen konstruierbaren Wörter herzustellen. Diese Aufgabe in den *Erquickstunden* trug denn auch die Überschrift »Die gantze Teutsche Sprache auf einem Blättlein weisen«.[434] Harsdörffer schrieb im Begleittext, in dem er genau angab, wie man beim Kombinieren vorgehen solle, dies sei die richtige Art und Weise, »ein vollständiges Teutsches Wörterbuch zu verfassen«, und alle so entstandenen Wörter seien »für gut Teutsch zulässig / sonderlich in den Gedichten / ob sie gleich sonsten nicht gebräuchlich«.[435]

In den *Frauenzimmer Gesprächspielen* geht es nun um die Frage, wie man die neu erfundenen Wörter verwenden kann, um die Einübung ihres Gebrauchs. Harsdörffer setzte dafür auf das gesellige Spiel, das in der literarischen Tradition bekannt ist als diejenige Form, in der sich am besten auf ungezwungene Weise Neues lernen lässt. Ein Lobgedicht auf Harsdörffer weist genau darauf hin: Es heisst

432 Ebd., S. 310.
433 Georg Philipp Harsdörffer: *Der Mathematischen und Philosophischen Erquickstunden Zweyter Theil* (1651). Nürnberg 1677, S. 517.
434 Ebd., S. 516.
435 Ebd., S. 518.

dort, der Trieb zum Spiel sei dem Menschen mitgegeben, bei Harsdörffers allerdings gehe es nicht um Würfel und Karten, erforderlich sei weder körperliche Kraft noch Geschicklichkeit:

Was die freyen Künste geben /
Was besteht in Wissenschaft
Bey des Menschen Thun und Leben /
in der wehrten Tugend Kraft /
Solches zeiget ihr im Spielen
Mit gelehrten Federkielen.

Was ein ander Arbeit nennet /
Was er hasset / als zu viel /
Wird von Euch nicht so erkennet /
Dann es ist euch nur ein Spiel,
Spielend helfft Ihr aus dem Grunde.
Dem geschwächten Teutschen Munde.[436]

Harsörffer selbst führt in der Vorrede zum VI. Teil aus, in Paris sei in den öffentlichen Debatten im Zuge »der Frantzösischen Sprache Ausarbeitung«[437] die These vertreten worden, dass alles Wissen – »von dem A.b.c. […] bis zu den Haubtwissenschaften« – dem Menschen »Spielweis« vermittelt werden könne.[438] Bereits der Kirchenvater Hieronymus habe geschrieben, »daß man die Kinder mit Würffeln sol die Buchstaben erkennen / und die Sylben zusammensetzen lehren«:[439] Etwa schreibe man auf die Seiten des ersten von sechs Würfeln die Buchstaben a e i o u y, auf die des zweiten b c d f g h und so fort, und sobald das Kind die einzelnen Buchstaben kenne – die Belohnung durch Zuckerwerk sei sinnvoll –, »kan man den ersten und zweyten Würffel zugleich spielẽ / und also mit Vor- und Nachsetzung des Stimmers eine Sylben von zweyen Buchstaben / dann mit dreyen Würffeln / eine mit dreyen Buchstaben / und also nach und nach gantze Wörter / (wann man den ersten Würffel zwey oder dreymal machen lässt /) lesen lehren«.[440]

Damit zeigt sich, dass es nach Harsdörffer unerlässlich ist, ganz am

436 Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele*, Sechster Theil. Nürnberg 1646, Lobgedicht II.
437 Ebd., Vorrede.
438 Ebd.
439 Ebd.
440 Ebd.

Anfang zu beginnen: Bei den Lettern als den Grundbausteinen der Wörter. Reymund formuliert es an einer Stelle so: »Gleichwie die Kinder alle Belernung von den Buchstaben beginnen müssen; Also müssen wir auch von selben anfangen.«[441] Die Handhabung der Buchstaben ist die grundlegende Aufgabe, die der Text stellt. Um ihre Bedeutung zu unterstreichen, widmet Harsdörffer eines der Spiele der Beziehung zwischen der Hand und dem Buchstaben: Die Ausführungen dazu beginnen mit der Initiale U, die von einer Hand ins Bild gerückt wird.[442]

Diese Hand scheint aus den Wolken zu kommen, doch hat sie die Gestalt einer menschlichen Hand. Damit steht diese Initiale ikonisch für den sich in der Renaissance vollziehenden Wandel der Vorstellung von der Herkunft der Buchstaben und der Möglichkeit des Menschen, sie zu handhaben. Die Handhabbarkeit der Buchstaben wird den Rezipienten auch gleich durch weitere Bildskizzen eingeprägt, die vorführen, wie mit den Fingern die römischen Zahlen nachgebildet werden können, die zugleich Buchstaben sind: I, V, X, L, C, D, M.[443]

Danach wird in verschiedenen Gesprächen die Aufgabe gestellt, die Buchstaben zueinander in Beziehung treten zu lassen. Dabei wird auf eine der »Entzifferungstechniken« der Kabbala zurückgegriffen, auf die Temurah. Degenwert beginnt ein Spiel mit folgenden Worten:

> Von der Buchstaben Versetzung / oder Letterwechselung […] habe ich bey mir ein solches Spiel bedacht: Man soll einen Namen einer Person wehlen / und desselben Buchstaben so vielmal hersagen / so oft sie können versetzet werden. Der kürzeste Namen in dieser gegenwärtigen Geselschaft ist
>
> JULIA /
>
> hat 5. Buchstaben / und kann 120. mal verändert werden. Wann wir nun alle diese Veränderungen erzehlen / so müssen alle Wörter / welche darinnen verborgen seyn / unfelbarlich herauß kommen. Zur Prob sage ich: Julia / Juali.
> J. Julai.
> V. Juila.
> A. Juail.
> R. Juial. […][444]

441 Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele*, Achter und Letzter Theil. Nürnberg 1649, S. 47.

442 Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele*, Vierter Theil. Nürnberg 1644, S. 290.

443 Ebd., S. 295 f.

444 Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele*, Dritter Theil. Nürnberg 1643, S. 322.



Abb. 12: »Die Hand.« Abbildung aus: Georg Philipp Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele*. Vierter Theil. Nürnberg 1644, S. 290

Vespasian ergänzt daraufhin:

> Wil man aber kurtze Reimen über solche Versetzungen machen / so hat es so viel mehrere Art / und entstehen daher manchmals feine Gedanken / als so einer unverschämter Weise Gelt von mir zu entlehen begehrte / dem wolte ich mit diesem Reimschluß abweisen:
>
> (borg: grob)
>
> Die Tugend die du hast / ist ein recht Bettlerstuk /
> Du sagst gar ofte *borg* / mein Antwort liß zuruk.[445]

In welcher Weise Harsdörffer und viele seiner Zeitgenossen auf die Kabbala Bezug nahmen, was sie unter Kabbala verstanden und woher ihre Kenntnisse rührten, hat die Forschung aufgezeigt.[446] Die Kombination der Buchstaben bildete die Grundlage der enzyklopädischen Projekte der Frühen Neuzeit, die sich der Findung und Klassifikation des Wissens widmeten: Die Überlegungen zur Buchstabenkombina-

445 Ebd., S. 324.
446 Kilcher: *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma*, S. 75-193, S. 256-265.

torik basierten hier sowohl auf Raimundus Lullus' kombinatorischer Logik, mit der »alles Wirkliche analysierbar und alles Mögliche konstruierbar« erschien, als auch auf der Rezeption dessen, was im Kreis christlicher Gelehrter von der jüdischen kabbalistischen Tradition bekannt war.[447] Präsent waren damit auch die Denkfigur von der Erschaffung der Welt durch Buchstabenkombination sowie die Techniken der kabbalistischen Schriftinterpretation. Auf welche Weise diese Entzifferungstechniken im Barock, gerade auch mittels des »Fünffachen Denckrings«, in poetische Verfahren umgewandelt wurden, ist bei Kilcher und Rieger dargestellt worden.[448] Wie sehr die Möglichkeiten, die die kabbalistischen Verfahren der »Entzifferung« boten, Harsdörffers Interesse fanden, zeigt sich an vielen Stellen der *Gesprächspiele*.[449] So bezieht sich auch die Figur Vespasian explizit auf die Kabbala:[450]

> Der Dolmetscher deß verschalkten Schimfkünstlers Rabalais wil / daß man einem jeden Ton / einen besondern Buchstaben / nach der Ebreer Art / zutheilen soll / oder / daß sich die Mitlautende gleichwie unsere Stimmbuchstaben mit dem Ebreischen sollen vereinbahren / vieleicht solchermassen:

כ	י	ט	ח	ז	ו	ה	ד	ג	ב	א
k	j	t	ch	ds	v	h	d	g	b	–

ת	ש	ר	ק	צ	פ	ע	ס	נ	מ	ל
th	sch	r	q	z	p	–	s	n	m	l

Man könne die »Versetzung der Buchstaben« auf verschiedene Weise vornehmen, etwa könne »ein Buchstab für den anderen genommen« werden, und zwar gemäss den bei den Juden bekannten Prinzipen אלבם oder אתבש.[451] Die Konsonanten des Namens »Raymund R m n d werden außgetauscht mit t g d n und geben mit Beysetzung der schiklichen Stimmer das Wort Tugend«.[452]

447 Ebd., S. 155.
448 Ebd., S. 256-269; vgl. auch Stefan Rieger: *Nachwort*. In: Justus Georg Schottelius: *Der schreckliche Sprachkrieg. Horrendum bellum grammaticale*. Neudruck. Hg. von Friedrich Kittler und Stefan Rieger. Leipzig 1991, S. 181-205.
449 Vgl. dazu Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele*, VierterTheil, S. 183.
450 Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele*, Dritter Theil, S. 329f.
451 Ebd., S. 330.
452 Ebd., S. 330f.

Operationen wie Anagramm und Palindrom, die sich einer Logik der Buchstaben verdanken, galten, wie Stefan Rieger im Nachwort zum Neudruck von Schottels *Horrendum bellum grammaticale* (1673) ausführte, im Barock als Zeichen für formale Sprachbeherrschung und wurden hoch geschätzt.[453] In Schottels *Sprachkrieg* wird daher auch das Prinzip der Wortwendigkeit gefeiert, indem die Hauptleute Treuhand, Hauswirt, Raubvogel und Feuerschiff je einer für zwei zählen, wodurch ihre militärische Schlagkraft gesteigert wird.[454] Die Systematik solcher Vervielfältigungen ist das zentrale Anliegen in Schottels *Ausführlicher Arbeit Von der Teutschen HaubtSprache* von 1663. Die Wortglieder können zu neuen Körpern gefügt werden, die einen immer grösseren Umfang annehmen. Im *Sprachkrieg* dagegen geht es gerade darum, dass »die Glieder von Menschen und Wörtern gleichermaßen zur Disposition« stehen, zurück bleiben »buchstaben- oder silbenberaubte Krüppel«.[455]

Diese Wortkörper gilt es zu heilen. In den *Frauenzimmer Gesprächspielen* schliessen sich an die Spiele, die sich den Buchstaben widmen, in einem nächsten Schritt solche an, in denen es um den Zusammenschluss der Buchstaben zu Silben geht. Das Bewusstsein für die Breite des Wortschatzes kann durch Aufzählung verwandter Wörter geschaffen werden:

> J. Es geben auch die Vor- und Nachsylben feine Gedankẽ / und kann auf jede viel gebracht werden.
> D. Es sey die Vorsylben an / und zu dieser sol jedes drey Zeitwörter setzen / als: anbauen / anbiegen / anbinden.
> C. Anbieten / anbringen / anbetteln.
> V. Anbilden / anblasen / anbräunen.
> […][456]

Von den Silben ausgehend, lassen sich nun Wörter zusammensetzen, aus den Wörtern schliesslich entstehen Sätze und im weiteren Verlauf ganze Texte. Am besten lässt sich der gelernte Wortschatz im Gedächtnis behalten, wenn man die Wörter zu Sprichwörtern und unterhaltsamen Erzählungen zusammenfügt. Dabei gelangt man schliesslich auch zum Leipogramm, bei dem es sich nach Degenwert um eine der komplexesten Aufgaben innerhalb des Bereichs der Text-

453 Rieger: *Nachwort*. In: Schottelius: *Der schreckliche Sprachkrieg*, S. 187.
454 Ebd., S. 189.
455 Ebd., S. 192.
456 Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele*, Achter und Letzter Theil, S. 55f.

produktion handelt, zu deren Erfüllung eine virtuose Sprachbeherrschung die Voraussetzung ist:

> Kein Spiel ist / meines erachtens / von dem Buchstaben schwerer / als wann man in Erzehlung eines kurtzen Gedichts / einen Buchstaben auslassen muß / wie dann geschehen kann ohne das M / L / und R. Man findet gantze Predigten / in welchen dieser Buchstaben einer ausgelassen.
> J. Dieses Spiels kan ich mich nicht mehr erinnern. Der Herr lasse in Erzehlung einer Geschichte den Buchstaben m aus / zu hören ob es thunlich.
> D. Unsre Sprache ist so Wortreich / daß es wol seyn kann. Ich will die Geschichte nennen.
> Die Stattuhren.
> Sinnewald ein Graf an eines Hertzogen in Welschland Hof / war wegen Verrähterey angeklagt / und durch des Henckers Hand zu sterben / verurtheilt / seine Freunde / deren viel und in grossen Ehrenstellen / flehenten den Hertzog an / daß er Sinnebald das Leben schenken solte. […][457]

Die Vergrösserung des Wortschatzes ist die Grundlage dafür, dass im Weiteren auch das Argumentieren gelernt, die Schlagfertigkeit trainiert und der Gebrauch der Wörter in verschiedenen Genres eingeübt werden kann. Möglich ist dies nur in einer Gruppe, durch die Praxis der Diskussion. Harsdörffers Spiele bestehen in »Gesprechen in Fragen und Antwort«,[458] was bedeutet, dass sich die Unterhaltung z.B. aus der Frage entwickeln kann, »wie jedem in der Gesellschaft die Zeit zu vertreiben beliebe«,[459] oder aus der Aufforderung, jeder Mitspieler solle angeben, »welche böse Gewonheit abzustellen / und hingegen / welche gute Gewonheit er einzuführen für rahtsam achte«.[460] Wenn eine Geschichte erzählt werden soll, können zuvor Aufgaben verteilt werden: So bestimmt einmal Vespasian als Spielleiter, dass Julia die »Lehren« der Erzählung »bemerken« soll, Degenwert die »Sinnbilder« und Cassandra die »Sprichwörter«, Reymund die »Rähtsel« und Angelica die »Redarten / welche ihr etwan gefallen / bemerken / oder eine Gleichniß anfügen« soll.[461] Vespasians Spielvorschlag trägt den

457 Ebd., S. 50f.
458 Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele*, Erster Theil, S. 3.
459 Ebd.
460 Ebd., S. 4.
461 Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele*, Achter und Letzter Theil, S. 222f.

Titel *Die Bestraffung des Neids* und stützt sich, wie eine Marginalie angibt, auf die *Novella III.* des spanischen Autors Juan Pérez de Montalbán.[462] Geht man diesem Hinweis nach, so zeigt sich, dass es sich um die *Novela tercera del embidioso castigado* aus den 1624 erschienenen *Sucessos y prodigios de amor: En ocho novelas exemplares* handelt.[463] Während im spanischen Text die beiden ungleichen Brüder, die um dieselbe Frau werben, Alfredo und Carlos heissen, werden sie bei Harsdörffer ganz sprechend Kriegerich und Sigismund genannt und die schöne Dame heisst Sterina statt Estela. Sonst jedoch ist der deutsche Text eine zwar gekürzte, doch an vielen Stellen textnahe Übertragung des spanischen Originals. Was also hier – wie die Fiktion behauptet – gesprächsweise, als Resultat eines Gesprächs, entsteht, ist in Wirklichkeit ein Text, der in einer anderssprachigen Literatur schon existiert. Ein entscheidender Unterschied macht allerdings die Besonderheit der Gesprächspiele deutlich: Während im spanischen Original durchgehend auktorial erzählt wird, ist das Narrativ bei Harsdörffer aufgebrochen und verteilt auf von den Mitspielern eingeworfene Rätselfragen, Gleichnisse, Sprichwörter und interpretierende Kommentare moraldidaktischer Art. Vespasian hatte dieses Verfahren selbst angeregt: »Damit ich nicht zu einer beharrlichen Rede verbunden seye / bitte ich erstbesagte ihre Anmerkungen einzuschalten.«[464] Wo der spanische Text rhetorische Fragen stellt, wo er die Protagonisten mit Gestalten aus antiken Mythen vergleicht oder Aussagen der Kirchenväter zitiert, übernehmen in der deutschen Version die Spieler zwar jeweils fast wörtlich den lehrhaften Kern der Aussage, doch wird dieser so dargeboten, als wäre er nicht Teil des Originaltextes, sondern als handelte es sich um eine längst allgemein bekannte und nur im Augenblick spontan vom Spieler in eigene Worte gefasste Weisheit. Das Ziel dieser Herauslösung der Lehre aus ihrem historischen Entstehungskontext ist es, sie als überzeitlich gültig und allgemein verbindlich darzustellen. Deshalb wird am Ende auch die »Haubtlehr« explizit formuliert: »daß der Neid / mit Falschheit und Stoltz verbrüdert / einen scheinbaren Anfang / aber im Ende schädlichen und schändlichen Ausgang gewinne«.[465] Weil der Neid ein so verbreitetes Laster sei, heisse es in Georg Rol-

462 Ebd., S. 223.
463 Juan Pérez de Montalbán*: Novela tercera del embidioso castigado.* In: ders.: *Sucessos y prodigios de amor: En ocho novelas exemplares.* Madrid 1624, S. 54-78. http://www.singularis.es/?p=3703#!prettyPhoto[iframe]/0/ [14.1.2022]
464 Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele*, Achter und Letzter Theil, S. 223.
465 Ebd., S. 235.

lenhagens *Froschmäusler* ganz richtig: »Wann der Neid brennte wie Feuer / so wer das Holtz nicht so teuer.«[466]

Bei Harsdörffers *Gesprächspielen* handelt es sich zwar um einen literarischen Text, doch hat die Forschung Harsdörffer immer wieder als Vertreter »einer wirkungsorientierten Auffassung von Literatur« bezeichnet.[467] Etwa wurden die *Gesprächspiele* nicht nur als »Lektüre zur Unterhaltung«, sondern auch als »Gebrauchsanweisung« angesehen, das heisst, sie sollten den Leser »zum Weiterspielen auffordern«.[468] Battafarano hat betont, durch die »starke Gruppenidentität« werde erreicht, »daß nicht die Diskutierenden, sondern das Diskutierte und das Fortschreiten der Diskussion im Mittelpunkt des Interesses stehen«.[469] Unter diesen Voraussetzungen wird die Einschätzung nachvollziehbar, dass Harsdörffer, obwohl er in seiner lateinischen Schrift *Specimen philologiae germanicae* 1646 einem interessierten ausländischen Publikum neben den Besonderheiten der deutschen Sprache einen grossen Teil des deutschsprachigen literarischen Kanons seiner Zeit vorstellte, nicht die Dichtung selbst als das Ziel seiner Bemühungen ansah, sondern die Verbesserung der »Sprache als Vehikel des täglichen Lebens, der Verwaltung und der Politik, wozu die Dichtung erst ein Mittel ist«.[470]

Der im Gesprächspiel *Die Bestraffung des Neids* entstehende Text ist, so wird deutlich, ein Gemeinschaftswerk, wobei die Form und die inhaltliche Ausrichtung der einzelnen Beiträge hier noch genau vorgegeben ist. Zur Steigerung der Herausforderung werden aber daraufhin die Bestimmungen gelockert: »Man kan die Erzehlungen auch viel leichter zu Gesprächspielen machen / wann man iedem frey lässet / etwas schikkliches darzwischen zu sagen.«[471] Das Ziel dieser schrittweisen Aufhebung der Vorgaben ist es, die Spieler fähig werden zu lassen, selbst zu entscheiden, wie sie sprachlich auf eine bestimmte Entwicklung des Geschehens reagieren sollen – sei es in Bezug auf einen fiktionalen Text oder auch in der Realität.

466 Ebd.
467 Vgl. dazu ebd., S. 247.
468 Zeller: *Spiel und Konversation im Barock*, S. 51.
469 Battafarano: *Harsdörffers italianisierender Versuch, durch die Integration der Frau das literarische Leben zu verfeinern*, S. 270.
470 Leonard Forster: *Zu Harsdörffers Specimen philologiae germanicae*. In: Battafarano (Hg.): *Georg Philipp Harsdörffer*, S. 9-22, hier S. 18.
471 Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele*, VIII. Teil, S. 236.

Über Sprachregeln werden hier also Gesellschaftsregeln eingeführt, wobei Harsdörffer betonte, selbstverständlich sei diese Idee keineswegs neu:

> Die Art in den Gesprächen zu unterweisen / ist von Anfang der Wissenschaften / zu Zeit der Hebreer und Griechen bekant gewesen / und deswegen füglicher als keine andere / weil man allerhand Aufgaben / nicht nur mit ja / und nein / sondern auf so vielerley Weise / als der Gesellschafter / oder Gesprächgenossen sind / beantworten kan: Zu geschweigē des Nachdrukks der lebendigen Stimme / der anmuhtigen Geberden / der vielmögenden Bewegungen der Lippen / der holden Mitwürkung der Augen / und beschäfftigen Hände / von welchen allen vormals sattsame Meldung geschehen ist.[472]

Weil die Anwesenheit einer Spielergruppe die Voraussetzung für diese Arbeit bildet, ist hier zudem bereits eine Gesellschaft im Kleinen mitgedacht, in der verschiedene Formen der Kommunikation und ein gesitteter Umgang miteinander eingeübt werden können. In diesem Zusammenhang wichtig ist auch die im Titel des Werks vorgenommene »Zuordnung von Literatur und weiblichem Geschlecht«.[473] Harsdörffer schrieb, er habe die Wörter »Frauenzimmer« und »Spiele« bewusst in den Titel gesetzt, um Neugier zu erwecken und sein Werk »dem Leser in die Hand zu bringen«, denn »diese Art der Verstand- und Sprachübung« sei den Deutschen anfangs noch fremd gewesen.[474] Seit dem Erscheinen der ersten Bände aber werde an vielen Orten den jungen Leuten nach Tisch »ein Spiel daraus vorgegeben«, und man habe ihn daher gebeten, weitere Vorlagen zur Verfügung zu stellen.[475] Einwände gegen das gleichberechtigte Zusammenspielen von Männern und Frauen nimmt er vorweg und bezeichnet sie als in der Sache unbegründet:

> Sprichst du / solche Kurtzweil ist Teutschem Frauenzimmer zu schwer / ungewont und verdrieslich: So bitte Ich / du wollest von derselben hohen Verstand nicht urtheilen: sondern bedenken / was jederzeit für übertreffliches und Tugendberühmtes Frauenvolk in

472 Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele*, Sechster Theil, Vorrede.
473 Battafarano: *Harsdörffers italianisierender Versuch, durch die Integration der Frau das literarische Leben zu verfeinern*, S. 272.
474 Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele*, Sechster Theil, Vorrede.
475 Ebd.

allen Historien belobet / und noch heut zu Tag aller Orten sich befindet [...].[476]

Während in Deutschland in den literarischen Kreisen des 17. Jahrhunderts Frauen eine Ausnahme darstellten, war in Italien eine »aktive Teilnahme von Frauen am Leben der accademie letterarie italiane« schon seit dem 16. Jahrhundert Realität.[477] Dass hier Frauen in die Rezeption und Produktion von Literatur einbezogen wurden, zeigt nach Battafarano den Versuch, »die soziale und geschlechtsspezifische Basis der Literatur zu erweitern und durch dieses neue Publikum die Existenz von Gelehrtenkreisen, die accademie letterarie, im städtischen – bürgerlichen sowie patrizischen – Koordinatensystem zu sichern«.[478] Es war also eine »publikumsorientierte Strategie, welche den Übergang der Interessen des geistig Produzierenden vom Hof zur Stadt datiert«, aber auch die Entwicklung einer neuen Poetologie zur Folge hatte.[479] Denn die Frau konnte nun nicht mehr »nur als Idealbild und daher als passives Objekt der künstlerischen Phantasie eines männlichen Subjekts betrachtet« werden.[480] Indem sie nun zum Subjekt der Dichtung wurde, entwickelte sich, so Battafaranos These, bei den Männern »eine erste Form literarischer Erotik im neuzeitlichen Sinne«, weil erstmals eine auch geistige Anziehung vom weiblichen Geschlecht ausging.[481] Allfälliger Kritik an der Aufnahme von Frauen in die literarischen Gesellschaften, die auch in Italien teilweise laut geworden war,[482] etwa, »es sey den Jungf. viel nohtwendiger mit der Nadel und Spindel zu spielen / als sich mit müssigen Gesprächen zu belustigen«,[483] begegnete Harsdörffer mit der Forderung nach einer umfassenden Entwicklung der körperlichen und geistigen Anlagen der Frauen, die auch das verständige Entscheiden und moralisch richtige Handeln fördere:

> Welche allein mit der Hand und niemals mit den Verstand arbeiten wollen / die lassen den edelsten Theil ihrer selbsten unbemüssiget / und als einen nie besaeten Acker mit Unkraut verwildern und verwüsten. Die Gedancken sollen bewand seyn wie die Schönheit /

476 Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele*, Erster Theil, Vorbericht.
477 Battafarano: *Harsdörffer italianisierender Versuch, durch die Integration der Frau das literarische Leben zu verfeinern*, S. 273.
478 Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele*, Erster Theil,, S. 275.
479 Ebd., S. 275 f.
480 Ebd., S. 276.
481 Ebd., S. 278.
482 Ebd., S. 279.
483 Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele*, Zweyter Theil, S. 33.

> so von gesunder wolbeschaffener Leibs-Nahrung herrühret: noch von dem Schmuck der Wort vergleistert / noch von dem Schmutz der Thorheit beschmerbt. Wo können aber so schöne Gedancken erwachsen / wann selbe nicht bey rühmlicher Gesellschaft / oder durch Lesung guter Bücher nechst fleissigem Nachdencken / gleichsamb angesämet und in deß Frauenzimmers zwar fähigen / aber ohn Gebrauch unverständiger Verstand eingesencket werden. Gewießlich es kan kein andere Sach die Gemüter beweglicher von dem Bösen ab- und zu dem Guten anlocken / die freche Dumkünheit der Jugend unterbrechen / und die fast allen angeborne Lügeneinbildung / und falschen Wahn / von hochachtung sein selbsten (dardurch die junge Leute sich zu betriegen freuen) vorgewiesen werden / als in verständiger Gesprächübung.[484]

Dass das Ziel die umfassende »soziale Kommunikation«[485] ist, war auch in der 1574 in Brescia erschienenen Schrift *La Civil Conversazione* des von Harsdörffer geschätzten italienischen Akademiemitglieds Stefano Guazzo bereits ausführlich behandelt worden, in der die Funktion der Literatur »als Mittel zur ›civiltà‹« betont wurde.[486] Im abgesonderten, vorbereitenden Raum der Sprachakademie wurde dies im Rahmen des Gesprächspiels eingeübt, wodurch, wie Battafarano es formulierte, »am deutlichsten die Kulturautonomie eines Menschen, der kein Tier sein will, der sich seiner anthropologischen Identität bewußt ist«, zum Ausdruck gebracht werden konnte.[487] Wie konstant sich diese Vorstellung auch in den folgenden Jahrhunderten hielt, zeigen Georg Simmels Überlegungen zur *Soziologie der Geselligkeit* von 1910: Simmel ging davon aus, dass innerhalb der geselligen Gruppe eine, wenn auch »*gespielte*« und nur für die Dauer des Zusammenseins geltende, »demokratische Struktur« herrsche, denn »jeder soll dem andren dasjenige Maximum an geselligen Werten (von Freude, Entlastung, Lebendigkeit) *gewähren*, das mit dem Maximum der von ihm selbst *empfangenen* Werte vereinbar ist«.[488] Daraus folgerte er:

484 Ebd., S. 34f.
485 Battafarano: *Harsdörffer italianisierender Versuch, durch die Integration der Frau das literarische Leben zu verfeinern*, S. 283.
486 Ebd., S. 285.
487 Ebd.
488 Georg Simmel: *Soziologie der Geselligkeit*. In: ders.: *Soziologische Ästhetik*. Hg. und eingeleitet von Klaus Lichtblau. Bodenheim 1998, S. 191-205, hier S. 196.

> Die Geselligkeit schafft, wenn man will, eine ideale soziologische Welt: denn in ihr ist […] die Freude des Einzelnen durchaus daran gebunden, daß auch die anderen froh sind, hier kann prinzipiell niemand auf Kosten ganz entgegengesetzter Empfindungen des anderen seine Befriedigung finden – wie die anderen Lebensgestaltungen es zwar auch durch über sie gestellte ethische Imperative, aber nicht durch ihr unmittelbar eigenes und inneres Prinzip ausschließen.[489]

Dieses »unmittelbare innere Prinzip« der Geselligkeit also ist es, mit dem Harsdörffers *Gesprächspiele* arbeiten. Wenn das Ziel lautet, zugleich mit der Sprache die deutschen Sitten zu verbessern, ist es notwendig, dass alle Spieler sich dafür möglichst mit all ihren Kräften engagieren können. Und dies bedingt, dass sie zumindest für die Dauer dieser kreativen Tätigkeit einander gleichgestellt sind. Daher werden die für die Spiele vorgegebenen Themen »in symmetrischer Dialogform behandelt«.[490] Diese Symmetrie – drei Frauen und drei Männer sind anwesend – ist, so eine mögliche allegorische Auslegung dieser Konstellation, die ideale Grundlage zu einer Paarbildung, die sich fruchtbar auswirken kann im Hinblick auf das erhoffte Entstehen und Gedeihen der neuen deutschen Sprache und Gesellschaftsordnung.

Wenn das Ziel der *Gesprächspiele* ist, auf dem Weg über die gemeinsame Spracharbeit eine Verständigung über grundlegende Fragen zu erreichen, die die Zukunft der gesamten Gesellschaft betreffen, dann gehört hierher, gemäss dem Anspruch des Humanisten und Universalgelehrten Harsdörffer, auch die Didaxe: 1649, kurz nach Kriegsende, schrieb er im Anhang zum letzten Teil der *Gesprächspiele*, in dem er zu Fragen »aus der Naturkündigung« und der »Sitten- oder Tugendlehre« seine eigene Auffassung mitteilte, es sei »bey einer vornemen Gesellschaft gefragt worden: Ob nicht rahtsam die Leibeigenschaft wiederum einzuführen?«, weil gegenwärtig mit dem Hausgesinde »so übel auszukommen« sei.[491] Die Antwort Harsdörffers darauf fiel deutlich aus: Nein, dies sei keineswegs ratsam. Zur Begründung führte er theologische, juristische und sozialpolitische Argumente an: »1. Weil es wider die Christliche Liebe / welche uns für Gott alle gleich machet. 2. Ist es wider der Völker Recht. 3. Ist

489 Ebd.
490 Battafarano: *Harsdörffers italianisierender Versuch, durch die Integration der Frau das literarische Leben zu verfeinern*, S. 272.
491 Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele*, Achter und Letzter Theil, S. 597.

es wider die Kaiserlichen Gesetze. 4. Würde hieraus ein Baurnkrieg erfolgen.«[492]

Die Besonderheit von Harsdörffers *Gesprächspielen* zeigt sich darin, dass sie in dieser Zeit konfessioneller Konflikte und ständischer Umbrüche die gemeinsame Wiederherstellung und Einübung der Sprache sowie die Diskussion und Verständigung über aktuelle Gesellschaftsfragen vorführen, die die Bedingung für die Etablierung gesellschaftlicher Ordnung und die Gewährleistung des Friedens ist. Die Arbeit mit den Buchstaben bildet das Zentrum eines Prozesses der Aushandlung, in dem es um die Bedingungen des Zusammenlebens geht, um die Interpretation der Vergangenheit und die Folgen, die für die Zukunft daraus zu ziehen sind, und damit gerade auch um den Umgang mit dem Anderen.

Harsdörffers Werk ist damit für die Zukunft richtungsweisend. Denn die Buchstaben-Texte, die seit Beginn des 20. Jahrhunderts erneut in grosser Zahl entstehen, thematisieren diese Notwendigkeit einer gemeinsamen Aushandlung der Bedingungen gesellschaftlichen Zusammenlebens – als eine noch ausstehende, einzufordernde, erst noch herzustellende Möglichkeit.

Dass im Text gerade das, was nicht sichtbar ist, Bedeutung erhält, wird um 1900 erstmals behauptet. Die Grundlage für das in vielen später entstehenden Texten erkennbare Zusammenspiel von Zeigen und Verbergen durch die Form schafft ein Text, der die mögliche kritisch-subversive Funktion dieser Literatur aufdeckt: Stéphane Mallarmés *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, um den es im folgenden Kapitel gehen wird.

492 Ebd., S. 599.

»Die Änderung der Welt«. Zur Buchstabenkombinatorik in den Avantgarden der Moderne

Revolution der Typographie – Typographie der Revolte: Mallarmé anarchiste?

UNE CONSTELLATION

froide d'oubli et de désuétude
pas tant
qu'elle n'énumère
sur quelque surface vacante et supérieure
le heurt successif
sidéralement
d'un compte total en formation[1]

Auf Stéphane Mallarmés *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* beziehen sich die Buchstabentexte der Avantgarden des 20. Jahrhunderts, häufig explizit. Dieses ganz neuartig gestaltete »Poème« mit seinen »›blancs‹«, diese »partition«[2] wird zu ihrem zentralen Referenzwerk und der Begriff »constellation« zu einem »Programmwort experimenteller Dichtung«.[3] Doch was liess den im Mai 1897 in der »Revue Internationale« *Cosmopolis* erstmals erschienenen Text so richtungsweisend werden? War es die Tatsache, dass die »typographische Revolution«,[4] die er einleitete, mit der Präsentation einer »Typographie der Revolte« begann? Und wenn ja, welcher Art war diese Revolte? Woher bezog sie ihre Sprengkraft und weshalb wurde sie später von den künstlerischen Avantgarden als solche

1 Stéphane Mallarmé: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Paris 1914. Reprint, Paris 2014, unpag.
2 Stéphane Mallarmé: *Observation relative au poème »Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard« par Stéphane Mallarmé*. In: ders.: *Œuvres complètes*. Edition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal. Paris 1998-2003, Bd. I, S. 391 f., hier S. 391.
3 Schmitz-Emans: *Schrift und Abwesenheit*, S. 167.
4 Adler/Ernst: *Text als Figur* S. 215.

wahrgenommen? Hat man in Mallarmés späten Gedichten generell eine »poétique de l'opposition, de la rupture« ausgemacht, so ist angesichts der aussergewöhnlichen Erscheinungsform seines letzten Werks zu fragen, wie sich das Verhältnis zwischen »anarchisme et création littéraire« hier darstellt.[5]

Un coup de dés, Mallarmés letztes Werk, gilt als Kulminationspunkt seiner Dichtung, die, wie Jacques Rancière in *Politik der Sirene* schrieb, häufig »auf eine an das Schweigen der unendlichen Räume grenzende Quintessenz reduziert« und mit dem »Bild einer Dunkelheit, die nahe der undurchdringlichen Nacht ist«,[6] verbunden wurde, was zu ihrer bleibenden Assoziierung mit dem »Begriff des Geheimnisses«[7] führte. Der Status von *Un coup de dés* innerhalb von Mallarmés Œuvre wurde in der Forschung kontrovers diskutiert: Man bezeichnete es als testamentarisches Werk oder als Eingeständnis des Scheiterns, als Gründungstext, als Experiment, als Fragment des *Livre* oder als »totales Werk«.[8] Übereinstimmung herrscht jedoch in der Auffassung, dass es die ganz neue Art der »spatialisation du texte«[9] war, die *Un coup de dés* zum Emblem für die Modernität Mallarmés machte: Die frei über die Doppelseite verteilten Verse, Phrasen und Einzelwörter ohne eine Interpunktion, die die syntaktischen Strukturen erkennbar machen würde.

Diese »spatialisation« kam in der *Cosmopolis*-Version noch nicht vollends zur Geltung, was Mallarmé in einem Brief an André Gide kommentierte: »*Cosmopolis* a été crâne et délicieux ; mais je n'ai pu lui présenter la chose qu'à moitié, déjà c'était, pour lui, tant risquer ! Le poème s'imprime, en ce moment, tel que je l'ai conçu; quant à la pagination, où est tout l'effet.«[10] Mallarmé plante daher zusammen mit dem Galeristen und Verleger Ambroise Vollard eine luxuriös ausgestattete und illustrierte »édition définitive«, bei der die jeweilige

5 Pascal Durand: *»La Destruction fut ma Béatrice«. Mallarmé ou l'implosion poétique*. In: *Revue d'histoire littéraire de la France* 99, Nr. 3, Mai-Juni 1999, Thema: *Anarchisme et création littéraire*, S. 373-389, hier S. 377.

6 Jacques Rancière: *Mallarmé. Politik der Sirene. Aus dem Französischen von Richard Steurer*. Zürich 2012, S. 9.

7 Ebd., S. 10.

8 Vgl. die Überblicksdarstellung von Bertrand Marchal in: Mallarmé: *Œuvres complètes*. Bd. I, S. 1315.

9 Isabelle Chol: *La poésie spatialisée depuis Mallarmé. Les limites du vers*. In: *Poétique.* Nr. 158, H. 2 (April 2009), S. 231-247, hier Abschnitt 1. http://www.cairn.info/revue-poetique-2009-2-page-231.htm [14.1.2022]

10 Brief an André Gide vom 14. Mai 1897, in: Mallarmé: *Œuvres complètes*. Bd. I, S. 816.

Texteinheit nicht auf einer Seite erscheinen, sondern über eine Doppelseite verteilt und damit die »expansion horizontale« des Gedichts betont werden sollte.[11] Die vier Illustrationen sollte Odilon Redon schaffen, und Mallarmé war, wie Vollard gegenüber Redon versicherte, durchaus damit einverstanden, ihnen innerhalb der Ausgabe viel Gewicht zukommen zu lassen, merkte jedoch an, dass der Bildhintergrund ausgestaltet werden müsse, damit die Illustrationen nicht auf einem weissen Grund erschienen, denn »cela fera double emploi avec le dessin de mon texte qui est noir et blanc«.[12]

Der freie Vers

Wer *Un coup de dés* in der Textgestalt von 1914 kennt, findet die Vorstellung einer von Illustrationen begleiteten Ausgabe möglicherweise irritierend. Denn ohne Zweifel hätten Illustrationen wie die von Mallarmé geschätzten aus der *Apocalypse de Saint-Jean* von Redon,[13] dessen düster-phantastische Arbeiten der »schwarzen« Periode stark an Kubins Zeichnungen zu *Lesabéndio* erinnern, eine semantische Vereindeutigung des Textes vorgenommen, der heute als exemplarisch für einen offenen, sich dem »impératif de la référence«[14] widersetzenden Text gilt. Redons Entwürfe zu *Un coup de dés* zeigen u.a. eine Sirene mit Federhut und eine Dame mit Würfeln und einer Haube, der ein seepferdartiges Wesen anhaftet.[15]

Ein »double emploi« hätte sich zudem auch deshalb ergeben, weil das Gedicht aufgrund seiner typographischen Gestaltung bereits eine Art Illustration seiner selbst bildet, wenn auch eine ungegenständliche, »abstrakte«: Wenn man *Un coup de dés* innerhalb der Geschichte der visuellen Poesie betrachtet, besteht das Neue zunächst darin, dass dieser Text nicht mehr, wie die Figurengedichte seit der Antike,

11 So Bertrand Marchal in: Mallarmé: *Œuvres complètes*, Bd. I, S. 1318. Druckfahnen mit handschriftlichen Korrekturvorgaben Mallarmés sowie drei Lithographien Redons finden sich in der Bibliothèque nationale de France und sind als Digitalisat abrufbar: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8625644w/f4.item [14. 1. 2022].

12 Brief von Vollard an Odilon Redon vom 5. Juli 1897, teilweise wiedergegeben in: Mallarmé: *Œuvres complètes*. Bd. I, S. 1319.

13 Vgl. ebd. Die *Apocalypse* erschien 1899 bei Vollard.

14 Durand: »*La Destruction fut ma Béatrice*«, S. 379.

15 Siehe die in der Bibliothèque nationale de France erhaltenen Druckfahnen mit drei Lithographien Redons: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8625644w/f4.item# [14. 1. 2022]

»einen festgesetzten äußeren Umriß« hat und »aus Zeilen mit einem festen Silbenmaß« besteht.[16] Mallarmé verwendete hier vielmehr den freien Vers, zu dessen frühen Verfechtern innerhalb der französischen Literatur der mit ihm befreundete Gustave Kahn gehörte, einer der Teilnehmer an den »Mardis« in der Rue de Rome: Kahn hatte mit *Les Palais Nomades* 1887 den ersten fast ausschliesslich in freien Versen verfassten Gedichtband vorgelegt, »le livre d'origine du vers libre«, wie er ihn im Vorwort zum Wiederabdruck von 1897 bezeichnete.[17] Er ging in dieser theoretischen Abhandlung auf das in Frankreich immer noch verbreitete Festhalten an den überlieferten metrischen Formen ein und schrieb, nach Ansicht von Théodore de Banville – der in Jean Moréas' Manifest *Le Symbolisme* in einem fiktiven Streitgespräch mit einem Verächter der symbolistischen Schule und der Muse Erato aufgetreten war[18] – sei der Vers rhythmisierte menschliche Rede, und zwar so, dass sie gesungen werden könnte.[19] Doch, wandte Kahn ein, gerade die Hörgewohnheiten des Menschen und sein Verständnis des Musikalischen hätten sich im Laufe der Jahrhunderte verändert, und nun wachse eine neue Generation heran, die sich für Wagners Werk und das Konzept der Polyphonie begeistere.[20] Während frühere Dichter Versmass und Strophenform fast unverändert von ihren Vorgängern übernommen hätten, fühlten heute einige »la nécessité d'une révolution«.[21] Nach Kahns Definition ergibt sich beim freien Vers die Einheit nicht aus einem durchgehenden Versmass, sondern der Vers ist das »fragment le plus court possible figurant un arrêt de voix et un arrêt de sens«,[22] und zusammengehalten werden diese kleinsten Einheiten durch Alliteration oder Assonanz.[23] Während der klassi-

16 Adler/Ernst: *Text als Figur*, S. 233.

17 Gustave Kahn: *Préface*. In: ders.: *Premiers poèmes précédés d'une étude sur le vers libre*. Paris 1897, S. 3-38, hier S. 3. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10732563/f19.item [14.1.2022]

18 Das Manifest erschien am 18. September 1886 in *Le Figaro*, Supplément littéraire, S. 1-2.

19 Vgl. Kahn: *Préface*. In: ders.: *Premiers poèmes précédés d'une étude sur le vers libre*, S. 6.

20 Vgl. ebd., S. 8.

21 Ebd., S. 7. Die französische Debatte um den freien Vers wurde im übrigen Europa zum Teil ironisch kommentiert, etwa von Carl Spitteler in folgendem Aphorismus: »Dumm! Heute will mir kein anständiger Vers gelingen!« / »Einfach, mach eine Revolution, die Verspoesie sei veraltet.« Siehe Carl Spitteler: *Ein Bündel Aphorismen. Nr. 8*. In: ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 7. Zürich 1947, S. 575 f., hier S. 575.

22 Kahn: *Préface*, S. 26.

23 Ebd., S. 27.

sche Vers nur unter der Bedingung existiere, dass ein weiterer auf ihn folgt, sei die Existenz des freien Verses in sich selbst begründet,[24] er sei »essentiellement mobile et ne doit point codifier de strophes«.[25] Damit ist er auch offen für Individualitätsmarkierungen:

> L'importance de cette technique nouvelle, en dehors de la mise en valeur d'harmonies forcément négligées, sera de permettre à tout poète de concevoir en lui son vers ou plutôt sa strophe originale, et d'écrire son rythme propre et individuel au lieu d'endosser un uniforme taillé d'avance et qui le réduit à n'être que l'élève de tel glorieux précédesseur.[26]

Die Zeit sei reif, dass jeder Dichter einen solchen »rythme personnel«[27] finde, statt sich wie ein Soldat der Uniformierung zu unterwerfen und in der Homogenität der Truppe zu verschwinden.

Der Wunsch nach individueller Freiheit und Unabhängigkeit bei der Gestaltung des Verses hatte seine Parallelen in einer allgemeinen Tendenz der Epoche: Kahn verband in *Les Palais Nomades*, deutlich erkennbar im Titel, den vers libre mit dem Begriff des Nomadischen. Damit erwies sich die Diskussion über die neue Form des Verses auch als Teil der seit den 1880er Jahren stattfindenden Debatte um die Herausbildung einer modernen Gesellschaft, als deren Teilgebiet sich der Nomaden-Diskurs erwies: Als Denkfiguren erschienen Heimatlose und Fremde in philosophischen und literarischen Texten schon im 19. und vor allem im frühen 20. Jahrhundert, sie waren Allegorien für die Zerbrochenheit des modernen Subjekts und verkörperten ein Denken, das den herrschenden Codes entgeht.[28] Manche dieser ort- und wurzellosen, »unheimlichen«[29] Figuren in der Literatur der Moderne waren als jüdische Protagonisten gezeichnet und trugen oft Züge der Legendenfigur des »ewigen Juden«.[30] Nietzsche schrieb

24 Ebd.
25 Ebd., S. 33f.
26 Ebd., S. 28.
27 Ebd., S. 16.
28 Vgl. Gilles Deleuze: *Nomaden-Denken.* In: ders.: *Nietzsche. Ein Lesebuch.* Berlin 1979, S. 105-121.
29 Freud beschrieb das »Unheimliche« als etwas wiederkehrendes Verdrängtes, vgl. Sigmund Freud: *Das Unheimliche.* In: ders.: *Studienausgabe.* Bd. IV. 9. Aufl. Frankfurt a.M. 1997, S. 241-274.
30 Zum ›Fremden‹ im literarischen Diskurs von und über Juden vgl. Hans Mayer: *Aussenseiter.* Frankfurt a.M. 1981. Zur literarischen Figur des »ewigen Juden« vgl. u.a. George K. Anderson: *The Legend of the Wandering Jew.* Providence

1886 in *Jenseits von Gut und Böse*, der »›Fortschritt‹«, oder »mit einer politischen Formel die d e m o k r a t i s c h e Bewegung Europa's«, entwickle sich vor dem Hintergrund einer zunehmenden Befreiung des Einzelnen aus seiner Bedingtheit durch die Lebensumstände, und die Folge sei »die langsame Heraufkunft einer wesentlich übernationalen und nomadischen Art Mensch«, die sich durch »Anpassungskunst und -kraft« auszeichne.[31] Als Vorläufer und Vorbilder in diesem »Prozess des w e r d e n d e n E u r o p ä e r s«[32] hofften die Juden nun allerdings, »endlich irgendwo fest, erlaubt, geachtet zu sein und dem Nomadenleben, dem ›ewigen Juden‹ ein Ziel zu setzen«.[33] Dagegen wurde, wie Hildegard Kernmayer gezeigt hat, in antisemitischen Schriften wie Adolf Wahrmunds *Das Gesetz des Nomadenthums und die heutige Judenherrschaft* von 1887 behauptet, die Juden als »Vertreter des ›Asiatismus‹ in Europa«[34] folgten ihrem »Gesetz des Nomadentums«[35] und könnten »als einzige von der strukturellen Krise der modernen bürgerlichen Gesellschaft«[36] profitieren: Und zwar, indem sie, die Möglichkeiten der neuen Verkehrs- und Kommunikationsmittel ausschöpfend, »die Mobilisierung des bis dato Immobilen« betrieben und nicht zuletzt durch die »Umwandlung von Land in Geld und von Geld in Wertpapiere« das auf der Landwirtschaft beruhende Fundament des Staates untergrüben.[37]

Kahn, der sich an den Debatten nicht nur um den freien Vers, sondern auch um Sozialismus, Frauenemanzipation und Anarchismus rege beteiligte und mit dem Anarchisten Félix Fénéon befreundet war, wurde dann in den 1920er Jahren, nach dem juristischen Skandal der Dreyfus-

1965, S. 1-37; Manfred Frank: *Die unendliche Fahrt. Die Geschichte des Fliegenden Holländers und verwandte Motive.* Leipzig 1995; Mona Körte: *Die Uneinholbarkeit des Verfolgten. Der Ewige Jude in der literarischen Phantastik.* Frankfurt a.M. 2000.

31 Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*. Kritische Studienausgabe. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. 7. Aufl. München 2002, Bd. 5, Achtes Hauptstück, 242, S. 182. Diese und die weiteren Hervorhebungen im Original.

32 Ebd.

33 Ebd., 251, S. 194.

34 Hildegard Kernmayer: *Judentum im Wiener Feuilleton (1848-1903). Exemplarische Untersuchungen zum literarästhetischen und politischen Diskurs der Moderne*. Conditio Judaica Bd. 24. Tübingen 1998, S. 110. Vgl. dazu Adolf Wahrmund: *Das Gesetz des Nomadenthums und die heutige Judenherrschaft.* Karlsruhe/Leipzig 1887, S. III.

35 Wahrmund: *Das Gesetz des Nomadenthums und die heutige Judenherrschaft*, S. 150.

36 Kernmayer: *Judentum im Wiener Feuilleton (1848-1903)*, S. 110.

37 Ebd., S. 110f.

Affäre und angesichts der weiteren gesellschaftspolitischen Entwicklungen, Chefredakteur der zionistischen Zeitschrift *Menorah*.[38]

Im erwähnten Vorwort von 1897 jedoch blieb seine Argumentation ganz im Rahmen des Poetologischen: Auf Beiträge wie *La musique et les lettres*, *Crise de vers* sowie eine Umfrage in *Le Figaro* von 1895 Bezug nehmend schrieb er, Mallarmé habe die Herausbildung des vers libre erheblich beeinflusst, wenn auch bisher hauptsächlich diskursiv: So habe er die Ansicht vertreten, der freie Vers sei »la technique désignée pour l'autobiographie du soi, la fixation d'états d'âmes, pour l'arabesque personnelle que le poète doit tracer autour de son caractère propre«,[39] dagegen scheine ihm für die unpersönlichere Ausdrucksweise, die »grands sujets«[40] und »dans les occasions amples«[41] immer noch der Alexandriner angemessen. Was Kahn ihm hier darauf erwiderte, war als eine Aufforderung an den Dichterfreund interpretierbar:

> Sans doute nous ne pourrions désigner aucune des œuvres du vers libre comme pouvant prétendre à être un de ces grands chants impersonnels auxquels allusionne M. Stéphane Mallarmé. L'objection se dresse donc pour l'avenir, encore que peut-être déjà, par de l'imprimé, combattue, mais non résolue. Elle touche d'ailleurs à la destinée de cette technique qui ne doit pas rester confinée à la poésie personnelle ou à la poésie décorative. C'est l'absence de cette grande œuvre qui nous fait conclure à un léger temps d'arrêt dans le développement de notre poésie; c'est à dépasser nos limites que nous devons tendre, et quelqu'un trovera l'argument victorieux à l'objection – soit un livre.[42]

38 Vgl. dazu Nadia Malinovich: *Une expression du »Réveil juif« des années vingt: La revue Menorah (1922-1933)*. In: *Archives Juives. Revue d'histoire des Juifs* 37, H. 1 (2004), S. 86-96.

39 Kahn: *Préface*. In: ders.: *Premiers poèmes précédés d'une étude sur le vers libre*, S. 36f. Vgl. dazu Mallarmés Antworten in: *Le vers libre et les poètes*. In: ders.: *Œuvres complètes*. Bd. II, S. 711f.

40 Ebd., S. 37.

41 Stéphane Mallarmé: *Crise de vers*. In: ders.: *Œuvres complètes*. Bd. II, S. 204-213, hier S. 207. Vgl. dazu den Brief von Mallarmé an Gustave Kahn vom 8.6.1887, in dem er ihm für die Zusendung von *Les Palais Nomades* dankte und darauf hinwies, dass neben der neuen Form durchaus die alte weiter im Gebrauch sein könne, je nach Sujet, Anlass und Persönlichkeit des Dichters: »Vous ouvrez l'un des sentiers, le vôtre«. In: ders.: *Œuvres complètes*. Bd. I, S. 794f., hier S. 794.

42 Kahn: *Préface*. In: ders.: *Premiers poèmes précédés d'une étude sur le vers libre*, S. 37f.

Das »livre«, das Mallarmé 1897 tatsächlich vorbereitete und dessen Text er vorab in *Cosmopolis* erscheinen liess, sah dann anders aus, als Kahn es sich vorgestellt hatte, wenn er schrieb: »En vertu de notre définition, tous les artifices typographiques utilisés pour l'homologation de deux vers (rime pour l'œil) sont d'un coup écartés. Le poète parle et écrit pour l'oreille et non pour les yeux«.[43]

Zu drei Innovationen in *Un coup de dés*

Gerade die visuelle Dimension wird in *Un coup de dés* zentral. Anders als Kahn setzte Mallarmé die freien Verse nicht in konventioneller Weise untereinander, sondern – und darin besteht die erste der epochalen Neuerungen von *Un coup de dés* – er betrachtete »die Buchseite als eine Art ›Feld‹«, und die Verse, manchmal nur aus Einzelwörtern bestehend, wurden »im Raum freigesetzt«.[44] In der Forschung wurde darauf hingewiesen, dass bereits der Titel »die Vorstellung eines gestischen Auswerfens von Lettern auf die Papierfläche als den Spielraum des Dichters«[45] weckt. Ihre Anordnung auf den Seiten entspräche dann dem Zufallsresultat dieses Würfelwurfs. Neben dem Text selbst gehört also zu diesem Gedicht als integraler Bestandteil des Kunstwerks auch dessen Anordnung: Wie Monika Schmitz-Emans ausgeführt hat, kann die »Gestalt, die das Werk als typographisches Objekt annimmt, von seinem Inhalt nicht auch nur in Gedanken abgelöst werden«.[46] Insofern könnte man *Un coup de dés* als frühestes Beispiel eines Ideogramms bezeichnen, als eine der »›nachvollziehenden‹ Textstrukturen« der visuellen Poesie also, die »keinen Gegenstand abbilden«[47] – im Gegensatz zu den schon 1861 im *Journal Universel* erschienenen Piktogrammen eines nicht namentlich genannten Künstlers,[48] dessen Gestaltungsweise Apollinaire dann in seinen *Calligrammes* ziemlich exakt übernahm.

Damit macht Mallarmés Text die diagnostizierte grundsätzliche Krise der Poesie selbst bildhaft sichtbar: Nicht nur der Vers ist zer-

43 Ebd., S. 31.
44 Adler/Ernst: *Text als Figur*, S. 233.
45 Schmitz-Emans: *Schrift und Abwesenheit*, S. 159.
46 Ebd., S. 156.
47 Rüdiger Zymner/Harald Fricke: *Einübung in die Literaturwissenschaft*. 5. Aufl. Paderborn 2007, S. 95.
48 Vgl. die Abbildungen in Adler/Ernst: *Text als Figur*, S. 218.

brochen, mit ihm hat sich »die ganze Sprache, der Metrik angepaßt, in der sie ihre lebensnotwendigen Zäsuren wiederfindet, befreit« und sich »in ihre tausend einfachen Elemente« aufgelöst, wie Mallarmé es formulierte.[49] Als notwendig wurde seiner Ansicht nach die Metrik seit der Zeit ihrer »Inkubation«[50] deswegen empfunden, weil die Sprachen grundsätzlich »unvollkommen« sind, weil die Wörter nicht »materiell die Wahrheit selbst herausstellen«,[51] sodass man von ihnen auf das Wesen der Dinge zurückschliessen kann, weil also, wie aus der Existenz unterschiedlicher Sprachen folgt, ihre Zuordnung zu den Gegenständen auf Konvention beruht. Der Vers hat »für den Mangel der Sprachen, als höherer Ausgleich«, entschädigt.[52] Mit seiner Hilfe konnte sich, wie Philipp Theisohn es beschrieben hat, »die Sprache auf die kosmische Ordnung, das ›univers spirituel‹, beziehen und diese Ordnung dem Bewusstsein einschreiben«.[53] Als umso krisenhafter wurde daher das Zerbrechen des Verses empfunden.

Dass zugleich mit der »räumlichen Aufsprengung der Literatur«[54] Leerstellen entstanden, denen eine eigene Bedeutung zukommt, ist die zweite grundlegende Neuerung von *Un coup de dés*: Mallarmé versuchte in seinem Vorwort für die Leser von *Cosmopolis*, um von der Tragweite dieser Innovation abzulenken, deren Neuheitswert zu relativieren, indem er den Text mit einer Partitur verglich und seine kontrapunktische Gestaltung betonte.[55] »Les ›blancs‹ en effet, assument l'importance, frappent d'abord«, räumte er ein, doch jedes Gedicht in Versform verlange diese »silence alentour«, und wie bei Gedichten der konventionellen Form nehme der Text auch hier nur einen Drittel des Blattes in Anspruch, allerdings verstreue/zersplit-

49 Stéphane Mallarmé: *Vers-Krise*. In: ders.: *Kritische Schriften.* Französisch und Deutsch. Hg. von Gerhard Goebel und Bettina Rommel. Gerlingen 1998, S. 210-231, hier S. 213.
50 Ebd., S. 221.
51 Ebd., S. 219.
52 Ebd.
53 Philipp Theisohn: *Die kommende Dichtung. Geschichte des literarischen Orakels 1450-2050.* München 2012, S. 382.
54 Ebd., S. 381.
55 Mallarmé: *Observation relative au poème »Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard« par Stéphane Mallarmé*, S. 392. Zwar wird die Nähe zwischen Poesie und Musik in Mallarmés dichtungstheoretischen Überlegungen stets betont, wie etwa in *La Musique et les Lettres* und in *Quant au livre* deutlich wird, doch im *Cosmopolis*-Vorwort geht es in erster Linie um eine Apologie der ungewöhnlichen typographischen Gestaltung gegenüber der Leserschaft, deren Literaturverständnis von den Herausgebern als konservativ eingeschätzt wurde. Siehe dazu weiter unten.

tere er (das Verb hier ist ›disperser‹) die Verse über die Seite: »Le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre«[56]. Durch die Trennung der Wortgruppen werde die Bewegung bald angetrieben, bald verlangsamt und prosodisch gegliedert, was bei der simultanen Zusammenschau der gesamten Seite deutlich werde, die nun statt des Verses die neue Einheit bilde.[57] So erhält der Text eine hohe »Mobilität«, die weissen Flächen als »Hindernis einer linear verlaufenden Lektüre« werden zum »Ort möglicher Umkehr der Blickrichtung«,[58] und es ist denkbar, dass Mallarmé sich vom lesenden Auge »eine räumliche Bewegung in verschiedene Richtungen« erhoffte.[59]

Betont hat er, dass die Verwendung des freien Verses hier gerade nicht mit einer Darstellung der Seelenzustände des Dichters verbunden sei, im Gegenteil:

> Das reine Werk impliziert das kunstvoll beredte Verschwinden des Poeten, der die Initiative an die Wörter abtritt, die durch Schock ihrer Ungleichheit in Bewegung versetzt sind; sie entzünden sich mit wechselseitigem Widerschein wie ein virtuelles Lauffeuer von Lichtern auf Geschmeide und ersetzen so das im alten lyrischen Hauch spürbare Atmen oder die persönlich enthusiastische Lenkung der Tirade.[60]

Das hier gewählte Sujet des Würfelwurfs »impliziert zwischen den versammelten einzelnen Stücken eine gewisse Stimmigkeit hinsichtlich des entsprechenden Platzes im Band«.[61] Der Vers bildet »mehrere Vokabeln zu einem neuen, der Sprache fremden und gleichsam beschwörenden Gesamt-Wort« um, und dadurch wird »der Zufall negiert, der den Ausdrücken anhaftet trotz der Künstlichkeit ihres wechselseitigen Sichhärtens im Sinn und Klang«.[62] Literatur spielt, so Mallarmé, auf die »Realität der Dinge« nur an oder entwendet ihr eine Eigenschaft, die dann »Verkörperung findet in einer Idee«.[63] Das heisst, sie bringt »eine Naturtatsache in ihr schwingendes Fastverschwinden gemäß

56 Ebd., S. 391.
57 Vgl. ebd.
58 Schmitz-Emans: *Schrift und Abwesenheit*, S. 182.
59 Ebd., S. 183.
60 Stéphane Mallarmé: *Vers-Krise*, S. 225.
61 Ebd.
62 Ebd., S. 231.
63 Ebd., S. 225.

dem Spiel der Sprache«, damit »draus hervorgehe, ohne die Störung nahen oder konkreten Erinnerns, der reine Begriff«.[64]

Mallarmés Ausführungen gemäss handelt es sich bei den einzelnen Textfragmenten von *Un coup de dés* also um »subdivisions prismatiques de l'Idée«,[65] die das Schreiben festhalten will.[66] Damit wird es, wie Philipp Theisohn bemerkte, »zum Akt einer metaphysischen Entgegensetzung«: Konfrontiert wird hier das »Nichts mit dem Absolutum der Idee, die sich im Konzept der ›lettres‹ ausprägt«.[67] Wie die Literatur nach Mallarmé dadurch entsteht, dass wir »den Begriff eines Dings schaffen, das sich entzieht, das fehlt«,[68] so entwickelt sich hier der Text in Auseinandersetzung und untrennbarer Verschränkung mit dem »blanc«, der »virginité«[69] des Nichts:

> Appuyer, selon la page, au blanc, qui l'inaugure son ingenuité, à soi, oublieuse même du titre qui parlerait trop haut: et, quand s'aligna, dans une brisure, la moindre, disséminée, le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au-delà et authentiquer le silence –
> Virginité qui solitairement, devant une transparence du regard adéquat, elle-même s'est comme divisée en ses fragments de candeur, l'un et l'autre, preuves nuptiales de l'Idée.[70]

64 Ebd., S. 229. Verdeutlich wird dies mit dem folgenden berühmt gewordenen Beispiel: »Ich sage: eine Blume! und, jenseits der Vergessenheit, der meine Stimme jede Kontur überantwortet, als etwas anderes als die gewußten Kelche, steigt musikalisch, Idee selbst und sanft, die aus allen Sträußen abwesende auf.« Ebd., S. 229.

65 Mallarmé: *Observation relative au poème »Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard« par Stéphane Mallarmé*, S. 391.

66 Vgl. Stéphane Mallarmé: *Die Musik und die Literae*. In: ders.: *Kritische Schriften.* Französisch und Deutsch. Hg. von Gerhard Goebel und Bettina Rommel. Gerlingen 1998, S. 92-127, hier S. 107.

67 Theisohn: *Die kommende Dichtung*, S. 381.

68 Vgl. Stéphane Mallarmé: *Die Musik und die Literae*. In: ders.: *Kritische Schriften.* Französisch und Deutsch. Hg. von Gerhard Goebel und Bettina Rommel. Gerlingen 1998, S. 92-127, hier S. 105.

69 Stéphane Mallarmé: *Le Mystère dans les Lettres.* In: ders.: *Œuvres complètes*. Bd. II, S. 229-234, hier S. 234.

70 Ebd., S. 234. In der Übersetzung von Gerhard Goebel: »Der Seite folgend, am Weißen, das sie einweiht, die eigene Unbefangenheit abstützen, die selbst des Titels vergißt, der zu laut spräche: und wenn sich an einem noch so geringen, versprengten Bruch der Wort um Wort besiegte Zufall ordnete, kehrt unfehlbar das Weiße wieder, eben noch unmotiviert, nun sicher, um der Folgerung willen, daß jenseits nichts, und um das Schweigen zu beglaubigen – Jung-

Im Gegensatz zum Zufallsresultat eines Würfelwurfs ist die Anordnung der Wörter in *Un coup de dés* also genau geplant: Dass die »subdivisions prismatiques de l'Idée«, dass die Lettern des »noir et blanc« keineswegs zufällig an den jeweiligen Stellen erscheinen, dass sich hier somit tatsächlich »der Wort um Wort besiegte Zufall ordnete«, zeigt sich in Mallarmés Korrekturen der Druckfahnen für Vollards »édition définitive«: Mit rotem Farbstift und schwarzer Tinte fügte der Dichter genaue Angaben zur Positionierung der Wörter und Anweisungen zu deren typographischer Gestaltung hinzu. Etwa sollten auf der drittletzten Doppelseite die Worte »LE HASARD« in »mêmes capitales que page 1 grossies« sowie »ce serait« und »le nombre« in »capit. d'ital.« gesetzt werden.[71]

Die Detailliertheit der Angaben macht deutlich, dass der Recte- oder Kursivschreibung, der Schriftart, dem Schriftgrad und besonders auch der Schriftweite zentrale Bedeutung zugemessen wurde. Die unterschiedliche Gestaltung der Textfragmente wirkt zum einen gliedernd und ermöglicht es zum anderen, quer durch den Text hindurch Verbindungen zwischen Teilversen und Wörtern zu ziehen. Denn nicht nur die Titelwörter des Gedichts sind, alle in derselben Schriftart und -grösse dargestellt, über verschiedene Seiten verteilt. Reiht man z.B. alle in »capitales romaines du corps« gesetzten Wörter aneinander, ergibt sich eine neue Wortfolge und damit ein durch das Gesamtgedicht hindurch aufscheinender alternativer Text:

> QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES CIRCONSTANCES / ÉTERNELLES / DU FOND D'UN NAUFRAGE / SOIT / LE MAÎTRE / EXISTÂT-IL / COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL / SE CHIFFRÂT-IL / ILLUMINÂT-IL / RIEN / N'AURA EU LIEU / QUE LE LIEU / EXCEPTÉ / PEUT-ÊTRE / UNE CONSTELLATION

Ähnlich steht es mit anderen Teilen des Gedichts, und damit sind, dank dieser Hypogrammstruktur und der sich daraus ergebenden »semantischen Verstrebungen«,[72] mehrere unterschiedliche Texte

fräulichkeit, die einsam, vor einer Transparenz des angemessenen Blicks, sich selbst gleichsam in ihre Blütenweiß-Fragmente zerlegt hat, sie beide hochzeitliche Beweise der Idee.« Stéphane Mallarmé: *Das Mysterium in den Literae*. In: ders.: *Kritische Schriften.* Französisch und Deutsch, S. 264-275, hier S. 275.

71 https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8625644w/f27.item [14.1.2022]

72 Theisohn: *Die kommende Dichtung*, S. 381.

nebeneinander lesbar.[73] Auch dies trägt, zusammen mit der »spatialisation«, der »brisure […] disséminée«,[74] zur Auflösung der textuellen Einheit bei. Wie die Wörter zusammenhängen, worauf sie referieren und ob sie dies überhaupt tun, wird damit ungewiss. Die Generierung eines oder mehrerer Texte und damit auch eines oder mehrerer Sinnzusammenhänge ist dem Leser überlassen. Der Text spricht damit, wie hervorgehoben wurde, »eine Sprache ohne faktisches Signifikat«.[75]

Dissemination

Jacques Derrida hat in seiner für die Herausarbeitung seines Begriffsinstrumentariums richtungsweisenden Mallarmé-Lektüre auf die »brisure […] disséminée« und ihr Verhältnis zum »blanc« Bezug genommen:

> Es ist für uns nun an der Zeit zu versuchen, das Wort *Dissemination* zu schreiben.
> Und zu explizieren, warum man bei Mallarmés Text stets einige Mühe hat, zu folgen.
> Wenn es also keine thematische Einheit oder keinen totalen Sinn gibt, der sich jenseits der textuellen Instanzen in einem Imaginären, einer Intentionalität oder einem Erlebnis wiederaneignen ließe, so ist der Text nicht mehr der Ausdruck oder die Darstellung (geglückt oder nicht) irgendeiner *Wahrheit*, die in einer polysemischen Literatur gebeugt oder versammelt würde. Der hermeneutische Begriff *Polysemie* wäre durch den der *Dissemination* zu ersetzen.[76]

73 Vgl. dazu Bernard Weinberg: *Les limites de l'hermétisme, ou hermétisme et intelligibilité*. In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 15 (1963), Nr. 1, S. 151-161. http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1963_num_15_1_2250 [14. 1. 2022]; sowie Larissa Drigo Agostinho: *Aspectos visuais e sonoros de Um lance de dados. / Visual and audible aspects of A throw of dice*. In: *Revista MOARA* 37, Januar/Juni 2012, Estudos Literarios, S. 72-86. http://www.academia.edu/5127923/Aspectos_visuais_e_sonoros_de_Um_lance_de_dados_ [14. 1. 2022]

74 Mallarmé: *Le Mystère dans les Lettres*, S. 234.

75 Schmitz-Emans: *Schrift und Abwesenheit*, S. 157.

76 Jacques Derrida: *Die zweifache Séance*. In: ders.: *Dissemination*. Hg. von Peter Engelmann. Übersetzt von Hans-Dieter Gondek. Wien 1995, S. 192-322, hier S. 294. Der Beitrag war in einer ersten Fassung 1970 in *Tel Quel* erschienen, als von *La Dissémination* lediglich der erste Teil vorlag.

Dass Mallarmé den Begriff »Idee« verwendet, wird von Derrida mit der Tatsache seiner Vorläuferschaft begründet: »Die Idealität der Idee ist hier für Mallarmé der noch metaphysische, noch notwendige Name, um das Nicht-Seiende, das Nicht-Reale oder das Nicht-Gegenwärtige zu markieren: diese Marke zeigt, spielt an […] auf das Jenseits der Seiendheit«.[77] Das Weiss der Fläche erscheint bei einer »phänomenologischen oder thematischen Lektüre« von *Un coup de dés*, so Derrida, »zunächst als die unerschöpfliche Totalität der semantischen Valenzen, die mit ihm (doch was ist es?) irgendeine tropische Affinität haben«.[78] Doch das Weiss fügt auch »das Weiße als Weißes *zwischen* den Valenzen *ein*« und ist »daher die Totalität, und wäre sie auch unendlich, der polysemischen Reihe *plus* die verräumlichte Zwischenöffnung, der Fächer, der daraus den Text formt«.[79] Es gebe keine Möglichkeit, diesem »Nicht-Sinn oder Nicht-Thema der Verräumlichung, das die Bedeutungen miteinander in Beziehung setzt (die ›weiß‹-Bedeutungen und die anderen), das sie aber auch daran hindert, sich je zu vereinigen«, gerecht zu werden:

> Daraus folgt erstens, daß es, insbesondere bei Mallarmé, keine Beschreibung gibt: wir haben über ein oder zwei Beispiele nachgewiesen, daß Mallarmé so tat, als beschriebe er »etwas«, da er überdies ja die Operation der Schrift beschrieb […]. Daraus folgt zweitens, daß eine semantische Beschreibung von »Themen«, insbesondere bei Mallarmé, stets an dem Rand dieses *mehr* oder *weniger* an Thema scheitert, welches ausmacht, daß »es« einen Text »gibt«, sprich: eine Lesbarkeit ohne Signifikat (was man im erschrockenen Zurückweichen als Unlesbarkeit ausgeben wird): ein Unwünschbares, das den Wunsch auf sich selbst verweist.[80]

Ob es sich bei *Un coup de dés* um die zumindest fragmentarische Verwirklichung des *Livre*-Projekts handelt, die leisten zu können Mallarmé sich erhoffte, um zu beweisen, »que ce livre existe«,[81] wird in der Forschung unterschiedlich beurteilt.[82] Das Anliegen dieses »Li-

77 Ebd., S. 232.
78 Ebd., S. 283.
79 Ebd.
80 Ebd., S. 284.
81 Brief an Paul Verlaine vom 16. November 1885. In: Mallarmé: *Œuvres complètes*. Bd. I, S. 786-790, hier S. 788.
82 Vgl. dazu Jacques Scherer: *Le »Livre« de Mallarmé. Premières recherches sur*

vre«, das nach Mallarmé jeder Autor, auch ohne sich dessen bewusst zu sein, zu schreiben angestrebt hat, ist: »L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence: car le rythme même du livre alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve, ou Ode.«[83]

Zwar erinnern diese Vorstellungen Mallarmés, wie Blanchot ausführte, an das »einzige und absolute Buch«[84] romantischer Auffassung, als dessen Vorbild die Bibel galt, und auch hier, wie schon in Novalis *Monolog*, verschwindet der Dichter »vor dem Andrang des Werkes«, wobei dies »im Verlauf der gleichen Bewegung« geschieht, »die die naturgegebene Realität zum Verschwinden bringt«.[85] Das Buch ist einfach da, und es ist insofern einsam, als es sich »dem ›Wirken‹ gegenüber gleichgültig« verhält.[86] Blanchot hat allerdings auch darauf hingewiesen, dass sich Mallarmés »Buch«-Konzept von dem der Romantiker grundlegend unterscheidet:

> Bei diesem handelt es sich um ein substantielles Buch, das auf Grund der ewigen Wahrheiten, deren verborgene wenn auch zugängliche Mitteilung es gewährleistet, ein Dasein hat; als eine Bekanntmachung, die den Menschen, der zu ihr hingelangt, der Verborgenheit und des Wesens göttlichen Seins teilhaftig werden läßt. Mallarmé verwirft die Substanzidee samt der Idee einer permanenten und wirklich faßbaren Wahrheit. Wenn er vom Essentiellen spricht – mag das nun das Ideal oder der Traum sein – hat es stets Bezug auf etwas, das nur in der anerkannten und zugestandenen Irrealität der Fiktion seine Begründung hat.[87]

Die »›Wahrheit‹« liegt also hier allein beim Wort und ist, dies wurde in der Forschung hervorgehoben, »der Welt *nicht* eingeschrieben«.[88]

des documents inédits. Préface de Henri Mondor. Paris 1957; Maurice Blanchot: *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*. Aus dem Französischen übertragen von Karl August Horst. München 1962, S. 301-330, hier besonders S. 312; Virginia La Charité: *Mallarmés »Livre«: The Graphomatics of the Text*. In: *Symposium. A Quarterly Journal in Modern Foreign Literatures* 34 (Herbst 1980), Nr. 3, S. 249-259, hier S. 249f.; Schmitz-Emans: *Schrift und Abwesenheit*, S. 163f.

83 Brief Mallarmés an Paul Verlaine vom 16. November 1885. In: Mallarmé: *Œuvres complètes*. Bd. I, S. 786-790, hier S. 788.

84 Blanchot: *Der Gesang der Sirenen*, S. 308.

85 Ebd., S. 309.

86 Ebd., S. 310.

87 Ebd.

88 Schmitz-Emans: *Schrift und Abwesenheit*, S. 160f.

Wohl lässt sich »die obsessive Insistenz auf der Verwirklichung eines bestimmten Schriftbildes« im Manuskript von *Un coup de dés* mit der kabbalistischen Vorstellung assoziieren, dass die Welt aus Buchstabenkombinationen hervorgegangen ist und dass sie, würde die Position oder die Gestalt nur eines Buchstabens im biblischen Text verändert, ins Chaos stürzte.[89] Doch eine »geheime Übereinstimmung« zwischen dem Text und der »Ordnung der Dinge«[90] wird in *Un coup de dés* offenbar nicht angenommen: Zwar wurde die typographische Gestaltung und das Verhältnis des Textes zur weissen Fläche detailliert festgelegt, doch Mallarmé erklärte sich damit einverstanden, das Werk in *Cosmopolis* zunächst in einer relativ stark davon abweichenden Form drucken zu lassen. Mallarmé hat die bereits bei Plato gesprächsweise verhandelte, in der Moderne dann prägnant in Nietzsches *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn* dargelegte Auffassung vertreten, dass die Sprachen grundsätzlich »unvollkommen« sind, weil die Wörter gerade nicht »materiell die Wahrheit selbst herausstellen«, sodass man von ihnen auf das Wesen der Dinge zurückschliessen könnte, und ihre Zuordnung zu den Gegenständen einzig auf Konvention beruht, wie sich aus dem Vorhandensein unterschiedlicher Sprachen ergibt.[91]

Der Schöpfungsvorgang, darauf ist hingewiesen worden, verläuft bei Mallarmé in entgegengesetzter Richtung.[92] Das Buch wird, gemäss der für Aufsehen sorgenden These »que tout, au monde, existe pour aboutir à un livre«,[93] selbst zum »Zielort der Welt« und »Telos der Geschichte«.[94] Die Vorstellung einer Dechiffrierung des Welttextes durch Buchstabenkombination ist Mallarmé zwar nicht fremd, doch fehlt bei ihm ihre »praktische Komponente«.[95] Blanchot betonte, Mallarmé habe die »Abtrennung der Kunst von gewissen Kräften, die ihr wesenseigen sind«, ebenso abgelehnt wie das »Bestreben, diese Kräfte abgesondert zur Wirkung zu bringen«: Eine andere Magie als die Literatur selbst habe es seiner Ansicht nach nicht gegeben.[96] So schrieb Mallarmé, wer den 24 Buchstaben des Alphabets, die »sich durch das Wunder der Unendlichkeit in einer, seiner, Sprache fixiert

89 Vgl. ebd., S. 161.
90 Kilcher: *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma*, S. 93.
91 Mallarmé: *Vers-Krise*, S. 219.
92 Schmitz-Emans: *Schrift und Abwesenheit*, S. 163.
93 Stéphane Mallarmé: *Le Livre, instrument spirituel.* In: ders.: *Œuvres complètes*. Bd. II, S. 224-228, hier S. 224.
94 Schmitz-Emans: *Schrift und Abwesenheit*, S. 163.
95 Ebd., S. 161.
96 Blanchot: *Der Gesang der Sirenen*, S. 307.

haben«, die ihnen gebührende Verehrung entgegenbringe, wer »einen Sinn für ihre Symmetrien, Wirkung, Reflex« habe und sie in den Vers, ihren »übernatürlichen Endzustand«, transfigurieren könne, besitze den Grundstoff zu »Glückseligkeiten«, eine Glaubenslehre und ein Gebiet, wenn seine eigene Initiative oder die »virtuelle Kraft« der göttlichen Lettern ihn darin unterrichte, sie einzusetzen.[97] Als »Gefangene einer absoluten Formel« wüssten wir zwar, dass »nur ist, was ist«, doch dürfe man nicht die »Lust« in Abrede stellen, die der Mensch sich durch seine Phantasie bereite; gerade dieses »*Jenseits*« der Realität sei deren treibende Kraft.[98] Er finde es »verehrungswürdig, wie man vermöge einer Gaukelei zu irgendeiner unnahbaren und blitzhaften! Höhe emporhißt den bewußten Mangel unsererseits an dem, was droben blitzt«.[99] Während also, so Blanchot, die Magie etwas bewirken und hervorbringen will, »entwirkt« die Poesie und »begründet das Reich dessen, was nicht ist und nicht sein kann«.[100]

In einem spannungsreichen Verhältnis zu diesen Vorstellungen steht die Tatsache, dass sich bei Mallarmé eine Analogie »zwischen dem poetischen Text und den Himmelsbildern« ausmachen lässt, sodass der »Topos von der ›Sternenschrift‹« hier nicht nur als Metapher anzusehen ist.[101] Daher wurde die Frage aufgeworfen, ob hier die poetologischen Überlegungen eine Prägung durch die im Grunde längst aufgegebene – und erst in der Genetik wieder aktualisierte[102] – Vorstellung von der Welt, der Natur als Schrift resp. als Buch erkennen lassen.[103] Die »These von der Sinnlosigkeit der Erscheinungswelt« liesse sich mit dieser Vorstellung aber kaum in Einklang bringen. Und daher ist sie vielleicht in der Tat »nur formulierbar als Negation des Konzepts von der Welt als Buch«.[104] Mallarmés »poetische Schrift« ist als »Umkehrschrift zu der einst angenommenen Schrift der Schöpfung« bezeichnet worden.[105] Als solche nimmt sie »eine

97 Mallarmé: *Die Musik und die Literae*. In: ders.: *Kritische Schriften.* Französisch und Deutsch. Hg. von Gerhard Goebel und Bettina Rommel. Gerlingen 1998, S. 92-127, hier S. 101.
98 Ebd., S. 103. Hervorhebung im Original.
99 Ebd.
100 Blanchot: *Der Gesang der Sirenen*, S. 307.
101 Schmitz-Emans: *Schrift und Abwesenheit*, S. 164.
102 Vgl. dazu Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt a.M. 1986, S. 19.
103 Schmitz-Emans: *Schrift und Abwesenheit*, S. 164. Vgl. dazu Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*, S. 22-35.
104 Schmitz-Emans: *Schrift und Abwesenheit*, S. 165.
105 Ebd.

Widerlegung von deren angemaßter Bedeutsamkeit«[106] vor: Dass nur das »Alphabet der Gestirne« sich »licht auf dunklem Grund« abzeichnet, der Mensch dagegen »schwarz auf weiß« schreibt,[107] heisst nicht, dass seine Schrift »der Himmelsschrift unterlegen« ist, sondern, dass sie eigenen Gesetzlichkeiten folgt.[108] Und wenn der Text mit dem Zusammentreten von Himmelslichtern verglichen wird, verdeutlicht dies »die Idee einer Lösung des poetischen Werks aus der Sphäre des Geschichtlich-Kontingenten« besonders anschaulich.[109] »Analoga der poetischen Zeichen« können offenbar nur die Sternbilder sein, nicht die »irdischen Erscheinungen, die einst als Lettern des Naturbuchs betrachtet wurden«.[110] Und wenn hier der Text von *Un coup de dés* in »kosmische Ferne gerückt« wird, so wird damit unterstrichen, »daß die Welt der den Menschen umgebenden Dinge nichts Lesbares ist«[111] und daher »auch die Dinge als sinnlos gelten« müssen.[112] Folglich kann die Sprache nicht mehr »zwischen dem Ich und seiner Wirklichkeit« vermitteln, kann nichts mehr »›zur Sprache‹ bringen außer sich selbst«, und dies gilt auch für den poetischen Text.[113] Wenn dieser damit auch nicht mehr als »›Ausdruck‹ und Willensbekundung eines Sprecher-Ichs« aufzufassen ist, kann man auch keinen »praktisch-ethischen Zweck der Dichtung« mehr ausmachen.[114]

Mallarmés These, dass »alles auf der Welt existiert, um in ein Buch einzugehen«, wurde nach seiner eigenen Aussage von manchen Zeitgenossen gelobt, von anderen kritisiert.[115] Die These schien nicht nur den »hermetischen« Charakter seiner Lyrik zu unterstreichen, sondern auch die verbreitete Auffassung zu stützen, dass seine »›kritische‹ Poesie die totale Ausklammerung der Welt, der Realität« for-

106 Ebd.
107 Stéphane Mallarmé: *Beschränktes Handeln*. In: ders.: *Kritische Schriften.* Französisch und Deutsch. Hg. von Gerhard Goebel und Bettina Rommel. Gerlingen 1998, S. 232-241, hier S. 235.
108 Schmitz-Emans: *Schrift und Abwesenheit*, S. 166.
109 Ebd. Vgl. dazu Marie-Louise Erlenmeyer: *Kommentar*. In: Stéphane Mallarmé: *Ein Würfelwurf*. Übersetzt und erläutert von Marie-Louise Erlenmeyer. Olten/Freiburg 1966, S. 92.
110 Schmitz-Emans: *Schrift und Abwesenheit*, S. 167.
111 Ebd.
112 Ebd.
113 Ebd.
114 Ebd., S. 168.
115 Stéphane Mallarmé: *Das Buch, geistiges Instrument*. In: ders.: *Kritische Schriften.* Französisch und Deutsch. Hg. von Gerhard Goebel und Bettina Rommel. Gerlingen 1998, S. 254-263, hier S. 255.

derte und sein »einziges Thema das Fehlen des Ermangelnden« sei.[116] Das Vernehmbarwerden lobender und kritischer Stimmen macht deutlich, dass die Frage nach dem Verhältnis zwischen der Dichtung und »dem allgemeinen Geschichtsvorgang« bereits zu Mallarmés Zeit Gegenstand von Auseinandersetzungen war.[117] Welcher Art sein »Engagement« war[118] und ob er etwa sogar, insgeheim oder offen, einem nicht nur ästhetischen Anarchismus zuneigte,[119] wird seither auch in der Forschung intensiv diskutiert. Im Folgenden soll auf die wichtigsten Positionen in dieser Debatte eingegangen werden.

Die Debatte zur politischen Position Mallarmés

Hinsichtlich der Frage von Mallarmés Haltung gegenüber den gesellschaftlichen Entwicklungen und den politischen Ereignissen seiner Epoche sind tendenziell zwei Ansichten vertreten worden: Entweder wurde er als aufmerksamer, zum Geschehen Stellung beziehender und sich involvierender Zeitgenosse dargestellt oder es wurde die Ansicht vertreten, bei Mallarmé sei ein radikaler Rückzug aus der Welt, ja deren Negierung festzustellen: Er habe die Aufhebung der Welt als höchste Form der Revolte gefordert. Die Vertreter dieser zweiten Sicht konnten sich zum einen auf Walter Benjamins Auffassung stützen, Mallarmé habe – nach der Entstehung »der Lehre vom l'art pour l'art, die eine Theologie der Kunst ist«, und als Reaktion auf das »Nahen der Krise« der Kunst aufgrund ihrer möglichen Reproduktion durch die Photographie – als erster Dichter eine »negative Theologie der Kunst« propagiert: Diese habe sich gezeigt »in Gestalt der Idee einer *reinen* Kunst, die nicht nur jede soziale Funktion sondern auch jede Bestimmung durch einen gegenständlichen Vorwurf ablehnt«.[120] Die These von Mallarmés »Rückzug aus der Welt« schien auch durch

116 Traugott König: *Nachwort*. In: Jean-Paul Sartre: *Mallarmés Engagement*. Hg. und übersetzt von Traugott König. Reinbek bei Hamburg 1983. S. 197-215, hier S. 197.

117 Blanchot: *Der Gesang der Sirenen*, S. 313.

118 Jean-Paul Sartre: *Mallarmés Engagement*. Hg. und übersetzt von Traugott König. Reinbek bei Hamburg 1983.

119 Durand: *»La Destruction fut ma Béatrice«. Mallarmé ou l'implosion poétique*, S. 376.

120 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: ders.: *Gesammelte Schriften* I.2. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1991, S. 435-469, hier S. 441.

dessen eigene Ausführungen im Brief an Verlaine vom 16. November 1885 gestützt zu werden:

> Au fond, je considère l'époque contemporaine comme un interrègne pour le poète, qui n'a point à s'y mêler: elle est trop en désuétude et en effervescence préparatoire, pour qu'il ait autre chose à faire qu'à travailler avec mystère en vue de plus tard ou de jamais et de temps en temps à envoyer aux vivants sa carte de visite, stances ou sonnet, pour n'être point lapidé d'eux, s'ils le soupçonnaient de savoir qu'ils n'ont pas lieu.[121]

Roland Barthes schrieb in *Le degré zéro de l'écriture,* während die Texte Rimbauds und der Surrealisten zeigten, dass keine Schreibweise über längere Zeit hinweg revolutionär bleiben könne, weil die Sprache »schließlich das wiedererstehen läßt, was sie zu fliehen vorgab«, und »daß alles Schweigen der Form dem Betrug nur durch ein absolutes Verstummen entgeht«, sei bei Mallarmé der »flüchtige Moment der Geschichte« auszumachen,

> in dem die Sprache der Literatur sich nur hält, um noch reiner die Notwendigkeit ihres Sterbens zu besingen. Die typographische Agraphie Mallarmés will um die spärlich gesetzten Wörter eine Zone der Leere schaffen, in der die von ihren sozialen und schuldig gewordenen Harmonien befreiten Wörter endlich nicht mehr widerhallen. Die Vokabel, von dem tauben Gestein der üb Klischees und den Reflexen des Schriftstellers befreit, verliert dann völlig jede Verantwortung für alle möglichen Textzusammenhänge, sie nähert sich einem kurzen einzigartigen Akt, dessen Stumpfheit Einsamkeit, das heißt Unschuld bezeugt. Diese Kunst hat die Struktur des Selbstmordes: das Schweigen ist darin eine homogene dichterische Zeit, die das Wort zwischen zwei Schichten zwängt und es zerspringen läßt, weniger wie das Bruchstück eines Kryptogrammes als vielmehr wie ein Licht, eine Leere, einen Mord, eine Freiheit. […] Die Sprache Mallarmés ist wie Orpheus, der das, was er liebt, nur retten kann, indem er darauf verzichtet, und der sich trotzdem ein wenig umwendet; sie ist die bis an die Grenzen des gelobten Landes geführte Literatur, das heißt an die Grenzen eines Landes

121 Mallarmé an Paul Verlaine, 16. November 1885. In: ders.: *Œuvres complètes.* Bd. I, S. 786-790, hier S. 789.

ohne Literatur, von dem aber doch gerade der Schriftsteller zu künden hätte.[122]

In den folgenden Jahrzehnten wurden jedoch für beide Positionen Argumente vorgebracht, deren Stichhaltigkeit nicht von der Hand zu weisen ist, wie nun skizziert werden soll:

Maurice Blanchot setzte sich 1959 in seiner Essaysammlung *Le Livre à venir* mit der Frage nach der Art und Weise der Verbindung von »Politik« und »Dichtung« auseinander.[123] Nach seiner Ansicht verharrte Mallarmé keineswegs nur in der Abgeschiedenheit seines Schreibgemachs. Zum einen habe er sich aufgrund der Überlegung, dass es möglicherweise in jedem Jahrhundert Schriftsteller gebe, die die Empfindung hätten, ihre Epoche sei »ein ›Tunnel‹«,[124] gefragt, ob man sich nicht überhaupt jeder Anpassung an die Gegenwart enthalten solle, um stattdessen »den Konflikt, den zeitlichen Riß, herauszuarbeiten, um aus ihm eine Helligkeit zu gewinnen«.[125] Zweitens habe Mallarmé deutlich auf die grundlegende Krise der Literatur in seiner Zeit hingewiesen und dabei von einer »geschichtlichen Krise«[126] gesprochen. Seine Generation habe den »Akt des Schreibens« einer grundlegenden Analyse und Prüfung unterzogen, um herauszufinden, ob er gerechtfertigt sei.[127] Dabei sei es um weit mehr gegangen als um die »Erneuerung von Rhythmen und Reimen«, denn die Vers-Krise zeigte nach Mallarmés Einschätzung zugleich »die Ideenkrise […], die, so sehr wie eine andere, soziale, einige Leute heimsucht«.[128]

Mallarmé sei der Ansicht gewesen, dass die Verabschiedung der überlieferten Metrik und der Wandel der Literatur tiefgreifende Auswirkungen auf die Geschichte gehabt habe. *Un coup de dés* ist nach Blanchot dasjenige Gedicht Mallarmés, das »zum ersten und einzigen Male mit der Tradition bricht« und »mit voller Absicht eine neue Kunst, eine noch ausstehende Kunst und die Zukunft als Kunst inauguriert«.[129] In diesem Text manifestiere sich ein »neues Verständnis des literarischen Raums«,[130] in dem sich »durch neue Bewegungs-

122 Barthes: *Am Nullpunkt der Literatur*, S. 60f.
123 Blanchot: *Der Gesang der Sirenen*, S. 5.
124 Mallarmé: *Beschränktes Handeln*, S. 239.
125 Blanchot: *Der Gesang der Sirenen*, S. 313.
126 Ebd.
127 Ebd.
128 Mallarmé: *Die Musik und die Literae*, S. 99.
129 Blanchot: *Der Gesang der Sirenen*, S. 315.
130 Ebd.

relationen neue Relationen des Verstehens anbahnen können«.[131] Die Fiktion wolle hier »zur Auflösung jeder wirklichen Raumausdehnung hingelangen, zur ›identischen Neutralität des Schlundes‹, womit am äußersten Grenzpunkt der Zerstreuung nur noch der Ort bestätigt wird: das Nichts als der Ort, wo nichts stattfindet«.[132] Dies sei jedoch keine »reine und endgültige Leere«, sondern »ein unendliches Treiben im Verborgenen«.[133] Dieselbe bewegte Leere, die »unendliche Zerstreuung«, nehme im »anderen Abgrund des leeren Himmels« die »Figur einer Konstellation« an, versammle sich in der »definierten Vielzahl der Gestirne«.[134] So würden die »Weltraumbegriffe« in Mallarmés Poesie »von dem schöpferischen Raum gefordert«.[135] Nach Mallarmés Auffassung sei der Mensch »ein Horizontwesen; er ist der Anspruch auf dieses Ferne, das in seinem Wort ist«.[136] Durch *Un coup de dés* sei der Raum als »schöpferischer Ursprung und Abenteuer der poetischen Bewegung« erfahrbar geworden.[137]

Die Dichtung, so Blanchot, rechtfertigt nach Mallarmé den »Aufenthalt« des Menschen auf der Erde, aber nicht im Sinne von Heideggers Kommentar zu Hölderlin: Sie stiftet den Raum nicht als »das Bleibende«, sondern vielmehr als »Abgrund und Begründung des Wortes«, denn

> der rechtmäßige Aufenthalt ist nicht der Schlupfwinkel, in dem der Mensch sich bewahrt, sondern er steht in Beziehung zu der Klippe durch das Verderben und durch den Schlund, und er hat zur Voraussetzung jene »denkwürdige Krise«, die allein der beweglichen Leere zu nahen erlaubt, jenem Ort, an welchem die schöpferische Aufgabe beginnt.[138]

Wenn die Dichtung »›die mythische Erklärung der Erde‹« leiste, nämlich die »Entfaltung der Erde und des Menschen im Raum des Gesangs«,[139] dann nicht, indem sie erkennbar mache, »was beide von Natur aus sind«, sondern indem sie »die Entwicklung […] des Men-

131 Ebd., S. 318.
132 Ebd., S. 320.
133 Ebd.
134 Ebd.
135 Ebd., S. 320f.
136 Ebd., S. 321.
137 Ebd.
138 Ebd., S. 322.
139 Ebd.

schen und der Welt« zeige.[140] Die Existenz der Dichtung führt zu einer »Wesensänderung des Universums«, sie »inauguriert stets ›ein anderes‹«.[141]

Un coup de dés erscheint so nach Blanchot als »das kommende Buch«: Im Vorwort habe Mallarmé geschrieben, er nehme sich vor, »die Beziehungen des Raums und der Zeitbewegung auf eine Art auszudrücken, die sie verändert«.[142] Der bewegliche Raum »schließt die gewöhnliche Zeit aus«, es gibt hier keinen »horizontalen Ablauf eines nichtumkehrbaren Werdens« und es wird »nicht etwas erzählt, das sich, wenn auch nur erfundenermaßen, begeben haben soll«.[143] Stattdessen geht das Gedicht von der »Hypothese: ›Gesetzt, daß …‹« aus, einem Ereignis, das »nur Wert im Verhältnis zu allen Gedanken- und Sprachbewegungen« hat, »die aus ihm resultieren können und deren förmlich faßbare Figurierung, ›mit Zurücknahmen, Verlängerungen, Fluchten‹, gleichsam eine andere Sprache ist, die von dem neuen Spiel mit Raum und Zeit begründet wird«.[144]

Mit dem neuen Verständnis des literarischen Raums verbindet sich ein neues Verständnis des Menschen in der Welt: Dieser steht zwar stets am Abgrund, doch er hat die Möglichkeit, sich einen eigenen Raum und eine eigene Zukunft zu schaffen, indem er die Dinge neu und anders liest: Nicht mehr eindimensional, sondern nach eigener Entscheidung auch in der Diagonale oder in der Gegenrichtung, gegen den Strich. Darin zeigt sich das Potential dieser »kommenden Dichtung«: Sie rettet den Menschen nicht, eröffnet ihm jedoch neue Räume und damit auch neue Handlungsmöglichkeiten im Hinblick auf gesellschaftliche und politische Prozesse.

Speziell auf die Frage von Mallarmés »Engagement« gingen zwei teilweise fragmentarische Studien von Jean-Paul Sartre ein.[145] Mit einem Interpretationsansatz, der dialektischen Materialismus und Psychoanalyse verband, versuchte Sartre, die »objektive Neurose« des Zeitalters mit der »subjektiven Neurose des Autors« als deckungsgleich zu erweisen.[146] Die Distanznahme gegenüber der

140 Ebd.
141 Ebd.
142 Ebd., S. 324.
143 Ebd.
144 Ebd., S. 324f.
145 *Mallarmé (1842-1898)* erschien 1972 im Band *Situations IX*; *L'engagement de Mallarmé* in *Obliques* Nr. 18/19, April 1979. Auf Deutsch erschienen beide in: Jean-Paul Sartre: *Mallarmés Engagement*. Hg. und übersetzt von Traugott König. Reinbek bei Hamburg 1983.
146 König: *Nachwort*. In: Jean-Paul Sartre: *Mallarmés Engagement*, S. 204f.

Welt, die zur Entstehung von Mallarmés Werk führte, sah Sartre zum einen, auf der überindividuellen, historisch-gesellschaftlichen Ebene, im Schock begründet, in den die »Nachricht« vom Tod Gottes den Menschen versetzte, sowie im »Sturz der Monarchie«, der den Ort des Künstlers ungewiss werden liess,[147] und zum anderen auf der individuellen Ebene, im frühen Verlust der Mutter. Nach dem Ende der Monarchie, als man »hinter der Rivalität der Fraktionen den Klassenkampf« erahnen konnte,[148] sei der Künstler in einen Zwiespalt geraten, denn er musste zwar »das gottesmörderische Bürgertum verabscheuen«, dies jedoch im Wissen, dass es »der Bürger« ist, »der ihn hat geboren werden lassen und ernährt«.[149] Somit habe er es vorgezogen, »die infame Klasse zu behalten, um sie mit Schande zu bedecken, als sie in den Abgrund zu stürzen auf die Gefahr, mit ihr hineinzurollen«.[150] Es folgt daraus ein »allgemeiner Rückzug der Poesie«, die »bis zum Ende des Jahrhunderts in der Defensive« blieb, während ihre »einzige Losung« lautete: »aufrechterhalten, abwarten, sich hüten«.[151]

Im Grunde, so Sartre, strebten die Bürger und die Dichter nach der Wiederherstellung einer Aristokratie: Hochgehalten wurden »Takt«, »Geschmack«, »Raffinement und all jene Qualitäten, die sich nicht erwerben lassen«.[152] Jahrzehntelang verkehrten die Dichter nur untereinander, entwickelten »Initiationsformalitäten« und inszenierten sich als Fürsten.[153] Empört über den nutzlosen »Puritanismus des Vaters«, wollten sie sich von der Herkunft lossagen, fühlten sich aber von der »Vulgarität der Reichen« ebenso abgestossen wie von der »Grobheit« des Proletariats und träumten von einer »Aristokratie der Reinen«.[154] Aber im Grunde unterschieden sie sich nicht von ihren bürgerlichen Beamten-Vätern, die versuchten, »durch den Erwerb eines numinosen Charakters ihre Armut zu kaschieren«.[155] Und somit wurde »das Scheitern der Poesie« zu einer »Chiffre, die ihren Niederlagen eine unbekannte Tiefe« gab,[156] die Dichter schrieben, gerade weil ihre Kunst brotlos war und »weil die schmollende Würde

147 Sartre: *Mallarmés Engagement*, S. 7.
148 Ebd., S. 25.
149 Ebd., S. 26.
150 Ebd.
151 Ebd.
152 Ebd., S. 34.
153 Ebd., S. 37.
154 Ebd., S. 42.
155 Ebd.
156 Ebd.

des arbeitslosen Barden und die spröde Würde des subalternen Angestellten eins werden« konnten.[157] Das Bürgertum, die »absinkende Übergangsklasse«, versuchte, um »über die Welt zu regieren«, den Unterdrückten einzureden, die klassenlose Gesellschaft sei bereits verwirklicht.[158] Und somit gibt nach Sartre »der Schiffbruch des *Coup de dés*« auf besonders augenfällige Weise »den Schrecken der besitzenden Klasse wieder, die sich ihres unvermeidlichen Niedergangs bewußt wird, das Unbehagen des Bürgertums vor dem Tod Gottes, den ›Dekadentismus‹ der zeitgenössischen Ideologie und das Schmollen des Ressentimentmenschen ebenso wie seinen Willen zu scheitern«.[159]

Auch die individuelle Tragödie Mallarmés habe zur Distanznahme des Dichters von den Gegenständen beigetragen: Seit dem frühen Tod der Mutter seien alle Dinge für ihn »gleichermaßen *bedeutungslos*« geworden aufgrund ihres Makels, »der gewünschte Gegenstand *nicht zu sein*«.[160] Wenn also die Ereignisse des Lebens, die »physischen Genüße«, die »großen Volksbewegungen« für Mallarmé »von keinerlei Wichtigkeit« waren,[161] wenn er »im voraus auf *alles* sein Verbot geworfen« hat, sodass er im Grunde »*nichts* zu sagen hat«,[162] musste »die Kunst ihre eigene Quelle sein«.[163] War der Dichter »ohnmächtig zu singen«, so musste er »seine Ohnmacht besingen«,[164] woraus Sartre den Schluss zog:

> Mallarmé ist kein Anarchist, wird es nicht sein: jede Einzelaktion lehnt er ab; seine Gewalt – ich sage es ohne Ironie – ist so umfassend und so verzweifelt, daß sie sich in die friedliche Idee der Gewalt verwandelt. Nein, er wird die Welt nicht in die Luft sprengen: er wird sie ausklammern. Er wählt den Terrorismus der Höflichkeit; zu den Dingen, zu den Menschen, zu sich selbst wahrt er immer eine unmerkliche Distanz. Diese Distanz ist es, die er zunächst in seinen Versen ausdrücken will.[165]

157 Ebd., S. 43.
158 Ebd., S. 55.
159 Ebd., S. 104.
160 Ebd., S. 120.
161 Ebd., S. 152.
162 Ebd., S. 151.
163 Ebd., S. 152.
164 Ebd., S. 155.
165 Ebd., S. 179.

Bei der Arbeit an der *Hérodiade* zielte Mallarmé nach Ansicht Sartres dann allerdings zum ersten Mal auf ein »Gelingen«,[166] da er feststellte, dass »die allgemeine Negation der Abwesenheit jeder Negation gleichkommt« und keine »destruktive Tätigkeit« mehr ist, sondern »die bloße Darstellung des negativen Begriffs im allgemeinen«.[167] Infolgedessen habe Mallarmé eine »kritische Poesie« konzipiert, deren Thema »die klarsichtige Verzweiflung einer Kunst« ist, »die ihre Unmöglichkeit kennt«,[168] und habe gehofft, damit werde »alles abgeschlossen und das Gedicht sein eigener Gegenstand sein«.[169] Er habe »sein persönliches Scheitern in Unmöglichkeit der Poesie« und »dann, durch eine neue Umdrehung, [...] das Scheitern der Poesie in Poesie des Scheiterns« verwandelt.[170] Damit sei es hier nun

> der Zufall selbst, der sich negiert; die aus dem Zufall geborene und gegen ihn kämpfende Poesie hebt den Zufall auf, indem sie sich selbst aufhebt, weil ihre symbolische Aufhebung die des Menschen ist. Aber all das ist im Grunde nur Täuschung. Mallarmés Ironie rührt daher, dass er die absolute Eitelkeit und völlige Notwendigkeit seines Werks kennt und in ihm jenes syntheselose Gegensatzpaar ausmacht, das ständig sich hervorbringt und sich abstößt: der Zufall, der die Notwendigkeit schafft, eine Illusion des Menschen – jenes Stückchen verrückt gewordener Natur –, die Notwendigkeit, die den Zufall schafft als das, was sie begrenzt und *e contrario* definiert, die Notwendigkeit, die den Zufall in den Versen »Schritt für Schritt« negiert, der Zufall, der seinerseits die Notwendigkeit negiert, weil das *full employment* der Wörter unmöglich ist, und die Notwendigkeit, die durch den Selbstmord des Poems und der Poesie ihrerseits den Zufall aufhebt.[171]

Die Gegenthese zu Sartres Auffassung lautet, dass Mallarmé direkt zum zeitgenössischen Geschehen Stellung bezogen und sogar mit dem Anarchismus sympathisiert habe. Diese These ist nicht erst seit den 1960er Jahren, den »années Tel Quel«, vertreten worden.[172] Dass

166 Ebd., S. 155.
167 Ebd., S. 178.
168 Ebd., S. 172f.
169 Ebd., S. 173.
170 Ebd., S. 174.
171 Ebd., S. 189.
172 Thierry Roger hat in der Zeitschrift *Fabula* die unterschiedlichen Positionen zur Frage nach Mallarmés »Anarchismus« im Überblick dargestellt. Siehe Thierry Roger: *Art et anarchie à l'époque symboliste : Mallarmé et son groupe*

der Anarchismus, mit dem Mallarmé sich auseinanderzusetzen hatte, eine Fortsetzung der sozialrevolutionären Aufstände in Frankreich seit 1848 darstellte, hat Julia Kristeva betont.[173] In den frühen 1890er Jahren – in einer Zeit der ökonomischen Misere, der Bankenkonkurse und Korruptionsskandale, darunter die Bestechungsaffäre beim Panamakanalbau, die in der Bevölkerung eine Vertrauenskrise gegenüber dem Parlament auslöste und über die auch Mallarmé schrieb[174] – wurde Paris von zahlreichen Anschlägen erschüttert, die dazu führten, dass das Thema Anarchismus in den Zeitungen stets präsent war.[175] Zahlreiche Autoren nahmen an der Diskussion und Interpretation des Anarchismus teil: Viele Liberale verteidigten die anarchistischen Ideen, lehnten jedoch die Attentate ab – ebenso wie mehrere prominente Anarchisten, die sie als für der Sache wenig dienlich ansahen.[176] Andere wurden aufgrund ihrer Texte und öffentlichen Äusserungen, die als Aufwiegelung gewertet wurden, gestützt auf die seit 1893 erlassenen, auch die Pressefreiheit einschränkenden »lois scélérates« verfolgt.[177]

Nicht nur für die Symbolisten, aber gerade für sie hatte der Anarchismus als politische Bewegung eine gewisse Faszinationskraft: Sie zogen Verbindungen zwischen der marginalisierten Gruppe der Dichter und den radikalisierten Randexistenzen der Gesellschaft und versuchten, ihren ästhetischen Imperativ mit spezifisch anarchistischen Handlungsmodi zu verknüpfen.[178] Mallarmés Weggefährte Pierre Quillard bezeichnete das Ästhetische und das Politische als verschiedene Zweige derselben Ordnung und schuf damit eine Theorie, die es erlaubte, die Schranken zwischen symbolistischer Poesie und politischem Engagement des symbolistischen Dichters, zwischen Kunst und politischer Aktion aufzuheben.[179] Dagegen forderte

littéraire. In: *Fabula. La recherche en littérature/Les colloques. Colloques en ligne. Théories, notions, catégories. De l'absolu littéraire à la relégation : le poète hors les murs.* Colloque ANR – Histoire des idées de littérature. Montpellier III, 16.-17. Juni 2011. Aufsatz publiziert am 12.12.2014. http://www.fabula.org/colloques/document2443.php [14.1.2022]

173 Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt a.M. 1978, S. 207.

174 Vgl. Stéphane Mallarmé: *Gold*. In: ders.: *Kritische Schriften*, S. 298-301.

175 Vgl. dazu ausführlich Patrick McGuinness: *Mallarmé and the Poetics of Explosion*. In: *MLN. French Issue* 124 (September 2009), Nr. 4, S. 797-824, hier v.a. S. 810-824.

176 Vgl. ebd., S. 802.

177 Vgl. ebd.

178 Vgl. ebd.

179 Vgl. ebd., S. 806.

der Romancier Paul Adam, die Maler und Schriftsteller sollten bei der Erschaffung einer anarchistischen Ikonographie mitwirken und Werke schaffen, die die anarchistische Tat zugleich feiern und weiter dazu aufrufen. Adams Ausführungen nahmen ihren Ausgangspunkt bei Ravachol, der innerhalb kurzer Zeit zur ikonischen Figur des Attentäters geworden war.[180] Das Massaker von Armeeangehörigen an Arbeitern, Frauen und Kindern in Fourmies, die am 1. Mai 1891 friedlich für den Achtstundentag und für Lohnerhöhungen demonstriert hatten, und das harte Vorgehen der Polizei gegen demonstrierende Anarchisten in Clichy am selben Tag waren die Auslöser für Ravachols rächende Bombenattentate vom März 1892 auf die Wohnhäuser des vorsitzenden Richters von Clichy und des Staatsanwalts sowie auf die Kaserne der für die »Fusillade de Fourmies« verantwortlichen Einheit, die erheblichen Sachschaden anrichteten.[181] Paul Adam rückte in seiner *Eloge de Ravachol*, die 1892 kurz nach dessen Enthauptung in den *Entretiens politiques et littéraires* erschien,[182] die anarchistische Tat in einen längst vergessen geglaubten religiösen Verweisungszusammenhang, indem er den Attentäter als »martyr« bezeichnete, dessen »esprit de sacrifice«[183] den meisten anderen Zeitgenossen fehle: »Ravachol est bien le propagateur de la grande idée des religions anciennes qui préconisèrent la recherche de la mort individuelle pour le Bien du monde; l'abnégation de soi, de sa vie et de sa renommée pour l'exaltation des pauvres, des humbles.«[184]

180 Vgl. die Darstellung des *Ravachol symbolique* (1893) von Charles Maurin, Abb. in: ebd., S. 808.

181 Vgl. dazu an zeitnahen Darstellungen der Ereignisse etwa: Arthur Holitscher: *Ravachol und die Pariser Anarchisten.* Berlin 1925. Holitscher schrieb dort: »[…] es ließe sich wohl darüber streiten, ob die Männer, die von 1891 bis 1894 in Frankreich jene Attentate verübten, Anarchisten waren. Politische Aktionen ähnlicher Art, individuelle Aktionen, die nur scheinbar durch ein System zusammengehalten werden, grenzen in ihrem Wesen nahe an Verzweiflungstaten von Menschen, die aus ihrem rein persönlichen Erleben heraus und nur bedingt aus den Motiven einer, vom politischen Gesichtspunkt als notwendig erkannten Richtung handeln.« Ebd., S. 7. Im Grunde seien diese und ähnliche Taten »Manifestationen des stetig gleichbleibenden, seit Urzeiten in die Menschenseele versenkten revolutionären Triebes: das Unrecht aus der Welt zu schaffen. Die Auflehnung des Individuums gegen den Staat, der Kampf gegen die Gesellschaft, die das mitgeborene Recht des Individuums schmälert und vernichtet.« Ebd., S. 8. Hervorhebung im Original.

182 Paul Adam: *Eloge de Ravachol*. In: *Entretiens politiques & littéraires* 3, Vol. 5, Nr. 28, Juli 1892, S. 27-30. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k206280d/f29.item [14.1.2022]

183 Ebd., S. 27.

184 Ebd., S. 28.

Es gebe eine Tat Ravachols, die symbolisch für alle anderen und für seine Bedeutung insgesamt stehe: Als er das Grab der alten Baronin geöffnet habe

> et en allant chercher à tâtons sur les mains gluantes du cadavre le bijou capable d'épargner la faim, pour des mois, à une famille de misérables, il démontra la honte d'une société qui pare somptueusement ses charognes alors que, pour une année seule, 91 000 individus meurent d'inanition entre les frontières du riche pays de France, sans que nul y pense, hormis lui et nous.[185]

Wenn man ihm die Ermordung eines Einsiedlers vorwerfe, so müsse man sich gleichzeitig klarmachen:

> La société tue plus que les assassins: et quand l'homme acculé aux suprêmes misères arme son désespoir et frappe pour ne pas succomber, n'est-il pas le légitime défenseur d'une vie dont le chargèrent, en un instant de plaisir, des parents insoucieux? Tant qu'il existera au monde des hommes pour lentement souffrir de la faim jusqu'à l'exténuation dernière, le vol et l'assassinat demeureront naturelles.[186]

Ravachols Handeln sei »la conséquence de ses idées, et ses idées naissent de l'état de barbarie où végète l'humanité lamentable«.[187] Sein Blut werde das Vorbild sein, aus dem neuer Mut und neue Märtyrer entstünden: »La grande idée de l'Altruisme universel fleurira dans la flaque rouge si prochaine au pied de la guillotine.«[188]

An Adams Text wird deutlich, wie sehr das Märtyrer-Narrativ ein Ergebnis literarischer und medialer Inszenierungen ist[189] und wie sich die Argumentationsstrategie in der europäischen Moderne von derjenigen in hagiographischen Texten und Märtyrerberichten früherer Jahrhunderte unterscheidet. Ravachol wird in die Tradition Jesu gestellt, doch dass Jesus wie auch christliche Märtyrer früherer Jahrhunderte, so weit bekannt ist, durch das Festhalten an ihren Überzeugungen zwar sich selbst, nicht aber andere dem Tod aussetzten,

185 Ebd.
186 Ebd., S. 29.
187 Ebd.
188 Ebd., S. 29f.
189 Vgl. Sigrid Weigel: *Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Kriegern*. Paderborn 2007.

wird hier ausgeblendet. Stattdessen wird Gewalt für legitim erklärt, wenn der, der sie ausübt, damit eine weit grössere, lebensbedrohliche Gewalt bekämpft, der er sich und die ihm zugehörige Gruppe gegenübergestellt sieht.

Nach dem Anschlag von Auguste Vaillant auf die Französische Nationalversammlung 1893, der Ravachols Tod rächen sollte, baten Berichterstatter von *Le Journal* bekannte Persönlichkeiten, darunter auch Mallarmé und Zola, in einem Satz ihre Meinung zu dieser Tat kundzutun.[190] Mallarmé schrieb ebenso lakonisch wie sibyllinisch: »Je ne sais pas d'autre bombe, qu'un livre.«[191] Die Metapher vom Text als Bombe wurde in der Folge immer wieder aufgegriffen: Der literarische Aussenseiter und 'Pataphysiker Alfred Jarry etwa provozierte die Öffentlichkeit, indem er sich selbst mit Vaillant verglich, und sein *Ubu Roi* wurde dann auch von Kritikern als künstlerisches »Attentat« bezeichnet.[192] Pascal Durand hat darauf hingewiesen, dass schon der junge Mallarmé sich in Briefen an Freunde häufig einer explosiven Rhetorik bediente.[193] Etwa kommentierte er in einem Brief an Eugène Lefébure einen Artikel aus der *Revue des deux mondes*, in dem Émile Montégut unter dem Titel *La Nouvelle Littérature française* die These vertreten hatte, der moderne Dichter sei »›un *critique* avant tout‹«.[194] Mallarmé schrieb, dies sei genau die Beobachtung, die er an sich selbst mache: »je n'ai crée mon Œuvre que par *élimination* [...]. La Destruction fut ma Béatrice«.[195] Nach Ansicht Pascal Durands zeigt sich in dieser Formulierung mehr als nur das Streben nach stilistischem Purismus, denn in Mallarmés frühen Briefen finden sich zahlreiche »déclarations incendiaires«, die wohl zum Teil seiner Unzufriedenheit mit der Existenz als Lehrer in provinziellen Verhältnissen geschuldet waren.[196] Dass es gegen den verhassten Bürger ging, wird deutlich in einem Brief an Villiers de L'Isle-Adam aus derselben Zeit, in dem Mallarmé schrieb, er arbeite zur Zeit an einem Buch mit dem Titel *Esthétique du Bourgeois, ou la Théorie universelle de*

190 McGuinness: *Mallarmé and the Poetics of Explosion*, S. 812.

191 Stéphane Mallarmé: *Sur l'explosion à la chambre des députés*. In: ders.: *Œuvres complètes*. Bd. II, S. 660.

192 Vgl. McGuinness: *Mallarmé and the Poetics of Explosion*, S. 803.

193 Durand: *»La Destruction fut ma Béatrice«. Mallarmé ou l'implosion poétique*, S. 376f.

194 Brief an Eugène Lefébure vom 27. 5. 1867. In: *Œuvres complètes*. Bd. I, S. 716-721, hier S. 717. Hervorhebung von Mallarmé.

195 Ebd. Hervorhebung von Mallarmé.

196 Durand: *»La Destruction fut ma Béatrice«. Mallarmé ou l'implosion poétique*, S. 376.

la Laideur.[197] Der Plan sei, dem Bürger zu zeigen »qu'il n'existe pas indépendemment de l'univers – dont il a cru se séparer –, mail qu'il est une de ses fonctions, et une des plus viles«.[198] Und er schloss: »*Il faut* que nous affolions le monstre, […] vous avez raison, évitons les tribunaux, l'art sera qu'il se juge lui-même indigne de vivre.«[199]

Im Vortrag *La Musique et les Lettres*, den Mallarmé im März 1894 in England hielt, sprach er dann vom »attentat« auf den vers libre, das in Frankreich »le dogme dernier« zerschmettert habe,[200] und führte aus, »les engins, dont le bris illumine les parlements d'une lueur sommaire, mais estropient, aussi à faire grand'pitié, des badauds«, interessierten ihn selbst »en raison de la lueur«, er verwerfe aber »l'adjonction de balles à tir et de clous«.[201]

Einen Monat später ereignete sich der Anschlag auf das Restaurant Foyot, der Félix Fénéon zugeschrieben wurde und bei dem ausgerechnet der Anarchist Laurent Tailhade schwer verletzt wurde, der Auguste Vaillants Tat öffentlich gelobt hatte.[202] Mallarmé besuchte Tailhade, in dessen Gesicht sich zahlreiche Glassplitter gebohrt hatten und der dadurch ein Auge verlor, im Krankenhaus[203] und sagte im Gespräch mit einem Journalisten, er sei überrascht über die Verhaftung Fénéons, den er gut kenne und sehr schätze: »On parle, dites-vous, de détonateurs. Certes, il n'y avait pas, pour Fénéon, de meilleurs détonateur que ses articles. Et je ne pense pas qu'on puisse se servir d'arme plus efficace que la littérature.«[204] Eine Tendenz zur »propagande par le fait« könne er sich bei diesem Literaten und »parfait gentleman« überhaupt nicht vorstellen.[205] Fénéon sei das Opfer einer Eingebung des Augenblicks geworden, die Menschen zuweilen dazu verleite, die am wenigsten strafbaren Tatsachen entstellt wiederzugeben.[206] Ein Opfer dieses Umstands sei im Übrigen auch er selbst geworden, denn im Zuge der Untersuchungen habe der Poli-

197 Brief an Villiers de L'Isle-Adam vom 30. September 1867. In: *Œuvres complètes*. Bd. I, S. 725 f., hier S. 725. Hervorhebungen von Mallarmé.
198 Ebd.
199 Ebd., S. 726. Hervorhebung von Mallarmé.
200 Stéphane Mallarmé: *La Musique et les Lettres*. In: ders.: *Œuvres complètes*. Bd. II, S. 62-77, hier S. 64.
201 Ebd., S. 72.
202 Vgl. McGuinness: *Mallarmé and the Poetics of Explosion*, S. 812.
203 Ebd., S. 813.
204 Stéphane Mallarmé: *Sur l'arrestation de Félix Fénéon*. In: ders.: *Œuvres complètes*. Bd. II, S. 709 f., hier S. 709.
205 Ebd.
206 Vgl. ebd.

zeikommissar und Chef der Antiterroreinheit Jacques Julien Clément auch bei ihm zu Hause Ermittlungen angestellt.[207] Mallarmé trat auch vor Gericht für Fénéon ein, der dann mangels Beweisen freigesprochen wurde, und schrieb einen Artikel über Laurent Tailhade,[208] eine stilistisch hochkomplexe Miniatur voller intertextueller Verweise, in der er eine poetische Verteidigung des Dichters und anarchistischen Polemikers vornahm.[209] Mallarmés Aussage, es gebe keine besseren Sprengkörper als Fénéons Artikel, ist in ihrer Ausweichstrategie vergleichbar mit seinem Kommentar über Bücher und Bomben, wie Patrick McGuinness gezeigt hat: Weder entlastend noch verurteilend, verschiebt sie das Thema von einem Bereich in den anderen, und damit negiert sie nicht die Gewalt, sondern nimmt eine Umstellung von deren Bedingungen vor: Das Argument lautet, dass die Literatur zur Tautologie der Gewalt wird, indem sie diese perfektioniert.[210] Mallarmé behauptete damit, so McGuinness, weniger eine Analogie zwischen Poesie und Bombe, sondern versuchte vielmehr, reale Gewalt in die seiner Ansicht nach viel produktivere ästhetische Gewalt der Kunst einzubinden.[211]

In Mallarmés Tailhade-Essay erzeugt das Eindringen der gewalttätigen Realität in die ruhige Welt der Poesie auch die Homophonie »verre«/»vers«, die zeitgleich nicht nur im Werk dieser beiden Autoren zu finden ist: Die Poetik des Glases entsprach offenbar der Ära der zerborstenen Scheiben.[212] Nach Auffassung von McGuinness verteidigte Mallarmé im Tailhade-Text eine »poésie éclatée«: Da die Dichtung zart, zerbrechlich und somit im Grunde immer bereits zerbrochen sei und die Zerstörung stets schon internalisiert habe, sei sie gegen weiteren Schaden gefeit.[213] Wie bei einem bunten Glasfenster sei ihre Ganzheit das Resultat der Zerbrochenheit und zugleich der Sieg über diese.[214] Mitgemeint sei in diesem Zusammenhang stets auch die »poésie éclatée« des vers libre und die entsprechende zeitgenössische Debatte, doch gehe es um ein viel grundsätzlicheres Thema: Trotz ihrer scheinbaren Zerbrechlichkeit und Marginalität ist die Poesie fähig, das Zerbrochene, sinnlos Gewordene wieder zu-

207 Vgl. ebd., S. 710.
208 Stéphane Mallarmé: *Laurent Tailhade*. In: ders.: *Œuvres complètes*. Bd. II, S. 128 f.
209 Vgl. McGuinness: *Mallarmé and the Poetics of Explosion*, S. 813.
210 Vgl. ebd., S. 816.
211 Vgl. ebd., S. 820.
212 Vgl. ebd., S. 822.
213 Ebd.
214 Ebd.

sammenfügen, ohne die Brutalität und Zerrissenheit der Welt in Abrede zu stellen, denn gleich einer rückwärts ablaufenden Explosion sorgt sie für Kohärenz, ohne die Fragmentiertheit zu leugnen, sie ist versehrt und hat ihre Versehrung überlebt.[215]

Schon zur Zeit der Attentate und der darauffolgenden Gerichtsverhandlungen gab es allerdings auch andere Einschätzungen hinsichtlich Mallarmés ›Anarchismus‹:

In einem polemischen Artikel schrieb Gustave Lanson 1893 in *La Revue universitaire*, Mallarmé inszeniere sich als eine Art Priester-König einer kleinen Gemeinschaft Eingeweihter.[216] Da er seine Texte in so kostbaren bibliophilen, für die meisten Leute unerschwinglichen Ausgaben herausbringe, sei klar, dass er sie von der »familiarité des mains infidèles« fernhalten wolle.[217] Im Grunde scheine Mallarmés Werk nur deshalb interessant und unterscheide sich von demjenigen anderer zeitgenössischer Autoren, weil man es nicht verstehe. Doch, so Lanson weiter, es sei inkonsequent

> à continuer de se servir des mots, pour n'en rien faire de ce à quoi servent les mots. Chargés de sens »par le péché des siècles«, les mots ne se vident pas si facilement qu'on croit de toute notion intelligible. Les mots sont des signes d'idées, des outils intellectuels; depuis leurs plus lointaines origines, parlés ou écrits, sonores ou visibles, ils signifient: et il ne dépend pas de M. Mallarmé qu'ils ne signifient rien. S'il les vide de sa pensée, il ne peut les vider de la pensée des autres, de la pensée humaine qui s'y est depuis tant de siècles incorporée. […] Il se flatte d'atteindre avec des mots le néant du sens: c'est impossible. On n'arrive jamais qu'à un *minimum* de sens, et à un *maximum* d'insignifiance: mais *minima* et *maxima* sont toujours des quantités finies.[218]

Dem Quietismus in der Theologie entspreche in der Soziologie der Anarchismus. Beide Begriffe zeigten »les exaltations suprêmes de l'individualité, qui s'égale à l'infini«.[219] In dieser Hinsicht könne man

215 Ebd.

216 Gustave Lanson: *La Poésie contemporaine. M. Stéphane Mallarmé.* In: *Revue universitaire*, 15. Juli 1893. Wiederabgedruckt in: Bertrand Marchal (Hg.): *Stéphane Mallarmé.* Coll. Mémoire de la critique. Paris 1998, S. 269-278, hier S. 269.

217 Ebd., S. 270.

218 Ebd., S. 276. Hervorhebungen im Original.

219 Ebd.

Mallarmé als einen »anarchiste littéraire« bezeichnen: »Concepts, logique, phrases, mots, toutes les formes, toutes les institutions intellectuelles et verbales que l'humanité sociale s'est crées, il les brise, il les fait sauter, du droit de son individualité qui aspire à ›se moduler‹ librement.«[220] Einige Sätze von Stirner, die man vor Kurzem in einem Artikel über die Wegbereiter des Anarchismus in der *Revue bleue* habe lesen können,[221] liessen sich hervorragend auf Mallarmés Werk beziehen:

> »Je ne suis pas soumis à l'esprit; l'esprit comme la chair ne peuvent être envisagés que comme des qualités du *moi*, comme une propriété du *moi*. Ce qu'on appelle liberté de l'esprit est un esclavage du *moi*, car le *moi* est plus que chair et esprit. Pour définir le *moi*, la langue manque de mots. Le *moi* est l'indicible … Les pensées sont une œuvre créée par le *moi; elles ne sont pas le* moi. Croire à une vérité, c'est une abdication du *moi*.«[222]

Was Mallarmés Werk Bedeutung und Wert verleihe, sei, dass seine Kunst das literarische Äquivalent der Anarchie sei:

> Je me hâte toutefois de demander qu'on aille pas m'accuser d'avoir dit que M. Mallarmé est un complice de Ravachol, et que son œuvre a été l'inspiratrice des dynamiteurs. Je dis seulement que la doctrine de cet homme doux, modeste, dont la personne inspire le respect, la sympathie à tous ceux qui l'approchent, je dis que sa doctrine représente le dernier terme où l'individualisme esthétique puisse aboutir, comme l'anarchie est le terme extrême que l'individualisme social puisse atteindre.[223]

Julia Kristeva dagegen stellte im Zuge ihrer Ausführungen zunächst zwei zeitgenössische Auffassungen über Mallarmés politische Haltung einander gegenüber: Zum einen diejenige der Anarchistin Louise Michel, die 1886 in einem Vortrag, zu dem u.a. auch Mallarmé und Moréas eingeladen waren, die »décadents« verteidigt und deren Ziele mit jenen der Anarchisten gleichgesetzt hatte: Beide Gruppen wollten »l'anéantissement du vieux monde. Les décadents créent

220 Ebd.
221 Jean Thorel: *Les pères de l'anarchisme: Bakounine, Stirner, Nietzsche*. In: *Revue bleue*, 15. April 1893, S. 449-454.
222 Lanson: *La Poésie contemporaine. M. Stéphane Mallarmé*, S. 276f.
223 Ebd., S. 277.

l'anarchie du style.«[224] Zum anderen die Ansicht von John Payne, der schrieb, Mallarmé sei alles andere als »républicain et gréviste«, nämlich »conservateur, raffiné, aristocrate même« und ein Feind des Liberalismus.[225] Angesichts dieser gegensätzlichen Aussagen fragte Kristeva, ob nicht das ostentative »raffinement« Mallarmés Teil eines Täuschungmanövers gewesen sein könnte, genauso wie sein zur Schau gestellter Republikanismus.[226] Vermutlich sei Mallarmés Position jenseits dieser beiden Haltungen zu verorten.

Dass manche Symbolisten sich für die anarchistische Bewegung interessierten, wurde, so Kristeva, von der bürgerlichen Presse wie auch von manchen Sozialisten zuweilen als Snobismus etikettiert.[227] Die Übereinstimmung zwischen der anarchistischen Aktion und der Arbeit der Symbolisten sei aber evident, wenn man betrachte, wer an den beiden Strömungen beteiligt war: Die Zeitschrift *Entretiens littéraires et politiques* etwa zeigte ab 1892 eine Tendenz zum Anarchismus und brachte Texte von Bakunin und Kropotkin, aber auch von Mallarmé.[228] Dieser habe besonders die Rolle des Dichters im Verhältnis zum ambivalenten Status der Macht und der Justiz im bürgerlichen Staat reflektiert: Wenn ein Buch eine Struktur mit ambiguer Bedeutung ist, wo die Oppositionen sich in einer konstanten Ironie gegenseitig durchdringen, fordert es das Gesetz heraus und setzt sich – wie das einfache Individuum – der Jurisdiktion der Regierung oder der Akademie aus, aber zugleich deckt es den Charakter jeder politischen oder literarischen Regierung auf, das heisst, jeder Macht, denn keine Regierung toleriert, dass ihr eigenes allegorisches und unsicheres Gesetz als solches und mit Ironie behandelt wird.[229] Nach Ansicht Kristevas waren für Mallarmé alle sozialen Institutionen, auch die populären Kulte der bürgerlichen Republik, unerwünschte Institutionen, weil sie eine Rechtsprechung durchführten: Sobald das Gesetz aufhört, ein symbolisches Prinzip darzustellen, und sich in eine Machtinstitution inkarniert, sobald also das Gesetz ein juristisch-staatlicher Code wird, folgt die Aufhebung des Genusses, und

224 Édith Thomas: *Louise Michel ou la Velléda de l'anarchie*. Paris 1971, S. 308.
225 So John Payne in einem Brief an Mallarmé, abgedruckt in: Henri Mondor: *La Vie de Mallarmé*. Paris 1941, S. 492.
226 Vgl. Julia Kristeva: *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris 1974, S. 423.
227 Vgl. ebd., S. 425.
228 Vgl. ebd., S. 426.
229 Vgl. ebd.

das Verbot lässt den Tod regieren – die aktuellen Gesellschaften sind in diesem Sinne Nekropolen.[230]

Das aristokratische, feudale Modell habe Mallarmé entsprochen, denn eine anonyme, der modernen Epoche der Egalité angepasste Aristokratie des Geistes war seiner Ansicht nach notwendig, um die Möglichkeit für die Initiative eines ›ausserordentlichen Subjekts‹ aufrechtzuerhalten.[231] In der Frage dieser geistigen Aristokratie war Mallarmés Meinung nach Ansicht Kristevas komplex: Einerseits handelte es sich klar um eine Elite, die um einen zentralen Ort voltigierte, den das königliche Individuum einst repräsentierte, doch anderseits blieb dieser Drehpunkt okkult, er entzog sich, und jeder der Teilnehmer der Elite war den anderen gleich, da anonym und disponibel in einem Gemeinwesen mit austauschbaren, gleich einflussreichen Positionen.[232] Der anonyme Meister dieser Religion war der geniale Hervorbringer von Büchern, oder genauer, alle Adepten dieser Religion wurden nur als anonyme Hervorbringer von Büchern gesehen, und das Meisterwerk war das, was sie vereinte.[233]

Hätte Mallarmé zu einem gewaltbereiten Anarchismus tendiert – der Journalist, Schriftsteller und »Mardiste« Bernard Lazare, selbst Anarchist, späterer Dreyfusard und Unterstützer eines Zionismus ohne Staat, hätte davon wissen müssen. Er schrieb am 24.12.1892 in *Le journal*, Mallarmé sei nicht nur ein Dichter, sondern auch ein »théoricien« und »éducateur«, und

> si on a pu assez justement affirmer que son œuvre avait eu sur les jeunes gens peu d'action, on n'en pourrait dire autant de ses théories. Non qu'il les ait exprimées dans des écrits dogmatiques, comme les esthètes allemands et anglais, mais il les a répandus par la parole, et ce fut là, en ce temps, son originalité. Il a repris la tradition des philosophes et des sages de jadis, de ceux qui entretenaient leurs disciples dans les jardins ou sous les portiques, à l'orée des bois ou sur les bords des fleuves.[234]

230 Vgl. ebd., S. 435.
231 Vgl. ebd., S. 437.
232 Vgl. ebd., S. 438.
233 Vgl. ebd.
234 Bernard Lazare: *Stéphane Mallarmé*. In: *Le Journal*, 24.12.1892. Wiederabgedruckt in: Bertrand Marchal (Hg.): *Stéphane Mallarmé.* Coll. Mémoire de la critique. Paris 1998, S. 251-253, hier S. 251.

Heute lasse die Polizei allerdings nicht mehr zu, dass jemand öffentlich lehre, »l'enseignement que veulent donner les rares métaphysiciens ou moralistes qui subsistent encore doit être privé, mieux même: mystérieux«.[235] Nur wer den Dichter in der Rue de Rome besucht habe, könne wissen, »quel lucide, quel inquiétant esthète est Stéphane Mallarmé«.[236] Seine Ideen lasse Mallarmé, »pareil au Sphinx antique«, nicht direkt erkennen, sondern kleide sie in herrlich glänzende Stoffe, »sans doute pour tromper les profanes qui ne savent pas écarter les voiles«.[237] Im Gespräch kommentiere er ausschliesslich sein literarisches Werk, denn darin habe er den Gehalt seiner Träume und Ideen eingeschlossen. Wohl entwerfe er klardenkend, was die meisten Menschen nicht sogleich erfassen könnten, und daher hätten ihm viele Zeitgenossen vorgeworfen »d'être obscur«.[238] Wer Mallarmés Auslegung etwa von *L'Après-midi d'un faune* nicht selbst mitangehört habe, könne nicht bis in die letzten Feinheiten des verborgenen Sinns vordringen; dagegen sei es leicht, die allgemeinere Bedeutung seiner Texte zu erfassen.[239]

Nach Lazare kennen also nur die Eingeweihten Mallarmés Haltung in ästhetischen und politischen Fragen, denn sie ist allzu »inquétant«. Angesichts dieser Ausführungen überrascht es nicht, dass Lazare in seiner Erzählung *L'agonie des esprits*, der er ein Zitat aus Goethes *Faust I* als Motto voranstellte und die er Mallarmé widmete, diesen als berühmten Kabbalisten, Magier und Pythagoräer porträtierte,[240] als »expert en les arcanes les plus retirés«:[241] Als dieser Gelehrte, Rabbi Iéchiel, eines Tages trotz intensiver Reflexion in seiner Bemühung scheitert, die Bedeutung der Pluralform in einer Aussage des Phythagoras über das Zurücklassen der sterblichen Hüllen beim Tode zu enträtseln, lässt er Zoroastrès vor sich erscheinen. Dieser nimmt ihn mit auf eine Himmelsreise, zusammen mit den auferstehenden Seelen der Toten. Auf ihrem Weg sehen sie das Himmlische Jerusalem, die »cité de rêve«,[242] die hier jedoch nicht von der »Herrlichkeit Gottes« erleuchtet wird und nicht »als eine geschmückte Braut ihrem

235 Ebd.
236 Ebd. Hervorhebung S.L.
237 Ebd., S. 252.
238 Ebd., S. 253.
239 Ebd.
240 Vgl. Philippe Oriol: *Bernard Lazare*. Paris 2003, S. 55.
241 Bernard Lazare: *L'agonie des esprits*. In: ders.: *Le Miroir des Légendes*. Paris 1892, S. 187-199, hier S. 187. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k681650/f190.item [14.1.2022]
242 Ebd., S. 193.

Mann«[243] erscheint, sondern seltsam »confuse et pâle« wirkt, mit ihren »palais fantômatiques« und durchscheinenden Mauern, um die Nebelschwaden ziehen.[244] Iéchiel wird gewahr, dass Schmerz und Leiden auch unter den hier wohnhaften Seelen immer noch gegenwärtig sind und nur ihre Klagen leiser klingen, da sie sich dem zukünftigen Glück näher wissen. Einige von ihnen steigen noch weiter hinauf in Richtung Empyreum, um zum Ewigen, zum Absoluten zu gelangen. Kurz vor dem Ort des Ewigen kann der Geist Iéchiel allerdings nicht mehr weiter führen, denn seine Stunde ist noch nicht gekommen und sein Bewusstsein kehrt in seinen menschlichen Körper zurück. Die Bedeutung des Pythagoras-Worts hat sich ihm nun erschlossen.

Das verheissene und erhoffte künftige Gemeinwesen erweist sich also nicht als der Ort des friedlichen Zusammenlebens in Gemeinschaft mit Gott. Die Voraussage, der Tod werde nicht mehr sein »noch Leid noch Geschrei noch Schmerz«,[245] bestätigt sich nicht: Diese Vorstellung war eine Illusion, eines von vielen Narrativen, auf die die Menschen ihr Wirken und Hoffen gründen. Wie das »Absolu«,[246] der tatsächliche Ort der Einheit mit Gott, aussehen wird, kann keiner der Lebenden sich vorstellen.

Eine mögliche allegorische Lektüre dieser Erzählung würde in der »cité de rêve« den modernen Staat erkennen, dessen Entstehungsbedingungen, Form, Wirtschaftssystem, Sozial- und Kolonialpolitik in Mallarmés Epoche heftig diskutiert wurden. Folglich wären nach Bernard Lazare bereits Mallarmés Texte und Äusserungen zu Beginn der 1890er Jahre im Sinne von – beunruhigenden – Stellungnahmen zu dieser Debatte interpretierbar.

Pascal Durand hat darauf hingewiesen, dass Mallarmé die Metapher des Anarchismus an zwei symmetrisch zueinander stehenden Stellen von *La Musique et les Lettres* nutzte.[247] Zunächst ganz zu Beginn, als er das Aufbrechen der überlieferten Metren zum Thema machte: »On a touché au vers. Les gouvernements changent: toujours la prosodie reste intacte: soit que, dans les révolutions, elle passe inaperçue ou que l'attentat ne s'impose pas avec l'opinion que ce dogme dernier puisse varier.«[248] Und dann gegen Ende des Vortrags,

243 Offenbarung 21, 11 und 21, 2.
244 Lazare: *L'agonie des esprits*, S. 193.
245 Offenbarung 21, 4.
246 Lazare: *L'agonie des esprits*, S. 198.
247 Vgl. Durand: »*La Destruction fut ma Béatrice*«, S. 381.
248 Mallarmé: *La Musique et les Lettres*, S. 64.

um auf ironische Weise zur Erhellung der sozialen und kulturellen Strukturen aufzurufen, die als Basis der »Cité républicaine« dienen: »Minez ces substructions, quand l'obscurité en offense la perspective, non – alignez-y des lampions, pour voir: il s'agit que vos pensées exigent du sol un simulacre.«[249] Die Figur des Attentats wird also von einer Metapher gestützt, die zwei Formen der Regierung miteinander verbindet: die Regierung der poetischen Form und die Regierung der Cité.[250] Nach Auffassung Mallarmés wird, wenn man die eine Form antastet, auch die andere gefährdet; und zudem werden, wenn die beiden Autoritäten des Staats und des Verses einmal ins Wanken gebracht sind, die Fundamente und die Legitimität jeder Autorität in Frage gestellt.[251] Die Verskrise wirkte also deshalb so einschneidend, weil sie zunächst einen der wichtigsten Kohäsions- und Identitätsfaktoren der Dichtergemeinschaft einbrechen liess.[252] Denn unter den Parnassiens war das überlieferte Metrum mehr als ein Dogma: Es war die Garantie und das Aushängeschild der Poetizität, die Versicherung eines gemeinsamen Codes und einer Art ästhetischen Solidarität.[253] Die Befreiung des Verses brachte dann letztlich die Möglichkeit zur anarchischen Produktion rivalisierender ästhetischer Codes.[254] In der Illusion einer Emanzipation, die der freie Vers ausdrückte, sah Mallarmé gleichzeitig das Resultat und den Reflex individueller Differenzen in einer Gesellschaft ohne Stabilität und Einheit.[255]

Hier entfaltete sich nach Durand der Anarchismus Mallarmés mit der grössten Radikalität: als Versuch, nicht nur ein grundlegendes Gesetz der poetischen Form erkennbar werden zu lassen, sondern auch die Bedingungen, unter denen dieses Gesetz funktioniert.[256] Mallarmé nahm im Grunde die Analysen Pierre Bourdieus voraus, wenn er die kollektive geheime Absprache aller Akteure des literarischen Feldes im unbewussten Haften an einem Thema unterstrich, das allen Kämpfen gemeinsam ist, die sie trennen – einem Thema, das diese Kämpfe nährt, das aber jenen, die nicht am selben »Spiel« teilnehmen und die daher nicht an der gleichen kollektiven »illusio« teilhaben, nur als willkürlich gewählt und fremd erscheinen kann.[257]

249 Ebd., S. 74.
250 Vgl. Durand: *»La Destruction fut ma Béatrice«*, S. 381.
251 Vgl. ebd.
252 Vgl. ebd., S. 382.
253 Vgl. ebd.
254 Vgl. ebd.
255 Vgl. ebd., S. 383.
256 Vgl. ebd., S. 384.
257 Vgl. ebd., S. 386. Vgl. dazu Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese*

Bourdieu hat mit Bezug auf eine bereits zitierte Stelle aus *La Musique et les Lettres* dargelegt, wie Mallarmé »die objektive Wahrheit der Literatur als auf kollektivem Glauben gegründete Fiktion formulierte und zugleich unser Recht darauf, das literarische Vergnügen gegen alles Objektivieren zu retten«.[258] Der Begriff des Spiels verweist auf Mallarmés Überzeugung, dass die Literatur nicht nur Regeln zu ihrem eignen »Spiel« aufstellt, sondern dass sie sich weitgehend mit diesen Regeln verwechselt: Wie die Cité Républicaine, nach Mallarmé »un lieu abstrait«, »nulle part situé«,[259] auf einer sozialen »Fiktion« basiert, die von jedem Bürger verinnerlicht wird, baut sich auch die Literatur auf einem »Nichts«, einer fundamentalen »Leere« auf.[260] Und dies umso mehr, als die Cité mit ihren Institutionen, dem Text ihrer Verfassung, ihren Denkmälern und öffentlichen Feiern sich nicht länger auf irgendeine Transzendenz bezieht: Sie bezieht sich nur auf sich selbst als Ganzes, das in den Köpfen, Schulen und Gruppen, in Gattungen und Praktiken, Codes und Verhaltensnormen sowie in den öffentlichen Instanzen eingeschrieben ist – einem zugleich materiellen und immateriellen Netz, das den Interessenfluss, die Stilwahl und den Verlauf von Karrieren kanalisiert.[261] Die Literatur lässt dasselbe Prinzip erkennen: Ein grosser Teil von Mallarmés späteren Gedichten, die als in sich selbst geschlossen erscheinen und gleichzeitig gerade dadurch die Autonomie und Zirkularität des literarischen Feldes reflektieren, sind im Vergleich zum *Livre*, dem Objekt einer privaten und anonymen Arbeit, nichts anderes als Visitenkarten,[262] die sich an die Lebenden adressieren, um ihnen kundzutun, dass man einer der ihren ist und an derselben »illusio« teilhat.[263] Das heisst, Dichtung als soziale Aktivität, die sich an ein Publikum von Gleichgesinnten richtet, um sie zufriedenzustellen, lebt von der Illusion, die sie selbst verbreitet und auf die sie zugleich antwortet.[264]

Nach Durand war Mallarmé jedoch ein vorsichtiger Anarchist: Statt die Grundmauern der »Cité Littérature« zu unterminieren, er-

und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt a.M. 1999, v.a. S. 360-365, speziell zu Mallarmé S. 433-438.

258 Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 433.

259 Mallarmé: *La Musique et les Lettres*, S. 76.

260 Vgl. Durand: »*La Destruction fut ma Béatrice*«, S. 387.

261 Vgl. ebd.

262 Mallarmé an Paul Verlaine, 16.11.1885. In: ders.: *Œuvres complètes*. Bd. I, S. 786-790, hier S. 789.

263 Vgl. Durand: »*La Destruction fut ma Béatrice*«, S. 388. Vgl. dazu Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, v.a. S. 360-365, speziell zu Mallarmé S. 433-438.

264 Vgl. Durand: »*La Destruction fut ma Béatrice*«, S. 388.

hellte er sie, und zwar mit dem Glanz der Lampions, die die bürgerlichen Feste des grossen Scheingebildes Republik beleuchteten. Er hob also die Illusion auf, ohne sie zu zerstören, und blieb damit am Rande des Attentats.[265]

Wenn also das überlieferte Metrum, die grundlegende Illusion des literarischen Feldes, so leicht aufgegeben werden konnte und sein Illusionscharakter blossgelegt wurde, so war das – und hierin lag das Beunruhigende von Mallarmés Auseinandersetzung mit dem vers libre – prinzipiell auch mit der Illusion möglich, die das Fundament der Cité républicaine bildete. Dies nicht diskursiv auszuführen, sondern in einem in Fragmente aufgesplitterten, vielfache Möglichkeiten der semantischen Verknüpfung präsentierenden, aber keine davon verabsolutierenden poetischen Text anzudeuten, war Mallarmés Beitrag zur Diskussion der Epoche, der grosse Sprengkraft barg. Die Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts sollten sie erkennen und in ihren Kunstwerken wirken lassen.

Es stellt sich daher nun die Frage, welche Umstände dazu beitrugen, dass die verborgene Sprengkraft in Mallarmés Gedicht von den künstlerischen Avantgarden als solche wahrgenommen wurde. In welcher Form und in welchem Kontext lasen die späteren Exponenten der Avantgarden *Un coup de dés* und was bedeutete das für die Rezeption des Gedichts?

Der Erstdruck in *Cosmopolis*

Da *Un coup de dés* bis 1914 nur in der Version bekannt war, die im Mai 1897 in der Zeitschrift *Cosmopolis* abgedruckt wurde,[266] soll im Folgenden zunächst auf die Bedingungen eingegangen werden, unter denen der Text erschien: auf das unmittelbare textuelle Umfeld, auf die thematische Ausrichtung der Zeitschrift und auf die Frage, welche Folgen der Erscheinungskontext möglicherweise für die frühen Interpretationen von Mallarmés Text hatte.

Die Redaktion von *Cosmopolis* liess *Un coup de dés* zusammen mit Mallarmés Vorrede und mit einer von ihm redigierten Notiz erscheinen, »qui empêche nos lecteurs les plus ›conservateurs‹ de se rebiffer

265 Vgl. ebd.
266 Stéphane Mallarmé: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. In: *Cosmopolis* Nr. 17, Mai 1897, Tome VI, S. 417-427. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k309916/f121.item.r= [14.1.2022]

de l'étrangeté typographique«.[267] Der Wortlaut der Redaktionsnotiz lässt aufhorchen:

> [Désireuse d'être aussi éclectique en littérature qu'en politique et de se justifier contre le reproche qu'on lui a fait, de méconnaître la nouvelle école poétique française, la rédaction de Cosmopolis offre à ses lecteurs un poème inédit de Stéphane Mallarmé, le maître incontesté de la poésie symboliste en France. Dans cette œuvre d'un caractère entièrement nouveau, le poète s'est efforcé de faire de la musique avec des mots. Une espèce de *leit-motif* général qui se déroule constitue l'unité du poème : des motifs accessoires viennent se grouper autour de lui. La nature des caractères employés et la position des blancs suppléent aux notes et aux intervalles musicaux. Cet essai peut trouver des contradicteurs: nul ne méconnaîtra le singulier effort d'art de l'auteur et ne manquera de s'y intéresser. — Note de la Rédaction.][268]

Die Sorge der Redaktion, die Leser könnten angesichts der ungewohnten Erscheinungsweise des Gedichts »rebellisch« werden, erklärt die Zufluchtnahme zum Vergleich mit der vertrauten Erscheinungsform einer Partitur und zum spätestens seit Wagners Erfolgen im europäischen Bildungsbürgertum bekannten musikalisch-literarischen Begriff Leitmotiv. Das Thema der Revolte ist also in der Redaktionsnotiz bereits vorhanden, obwohl es nicht offen anklingt und hier das Aufbegehren des konservativen Kunstverständnisses gemeint ist. Ein anderer Hinweis wird dagegen leicht übersehen: Die Redaktion betonte, sie lege Wert darauf, ihre Leser über die neuesten Entwicklungen nicht nur auf dem politischen, sondern auch auf dem literarischen Feld zu orientieren. Ein genauerer Blick auf die in *Cosmopolis* erschienenen Texte bestätigt die Vermutung, dass die Zeitschrift ihren Fokus hauptsächlich auf die Politik richtete. Die literarischen Texte sind, soweit es sich nicht um Hinweise im Besprechungsteil handelt, so ausgewählt, dass sie jeweils thematisch an bestimmte Diskussionen anschliessen, wie ein Blick auf die Inhaltsverzeichnisse der einzelnen Hefte zeigt, die das Anliegen der Zeitschrift und die Spannweite ihrer Beiträge deutlich machen.

Cosmopolis. Revue Internationale erschien von 1896 bis 1898

267 Unpublizierter Brief von André Lichtenberger an Mallarmé vom 29.4.1897, teilweise wiedergegeben in: Mallarmé: *Œuvres complètes*, Bd. I, S. 1318.

268 Mallarmé: *Œuvres complètes*, Bd. I, S. 392.

monatlich, sie wurde herausgegeben von Fernand Ortmans und erschien in London, Paris, Berlin, Wien, St. Petersburg, Amsterdam, New York und Genf. Sie informierte auf Englisch, Französisch und Deutsch über die neuesten Entwicklungen und Debatten in Literatur, Wissenschaft und Politik. Neben Literatur- und zuweilen auch Theater- und Kunstkritiken sowie wissenschaftlichen Aufsätzen brachte *Cosmopolis* literarische Texte, Briefe und Erinnerungen aus der Feder zahlreicher renommierter Autorinnen und Autoren.[269] Der Leserschaft sollte ein Überblick über die internationale Literaturproduktion vermittelt werden, wobei die Texte in der jeweiligen Originalsprache abgedruckt wurden. Sich an ein »kultiviertes Publikum« wendend, erkärte die Zeitschrift als ihr Ziel, zur Verbesserung der Sprachkenntnisse beizutragen und damit die internationalen Beziehungen zu fördern.[270]

In jedem Heft folgten auf den englischen ein französischer und ein deutschsprachiger Teil.[271] Für Letzteren rühmte sich *Cosmopolis* der Zusammenarbeit mit zahlreichen Politikern, Wissenschaftlern sowie Schriftstellerinnen und Schriftstellern, die ganz unterschiedliche politische und weltanschauliche Richtungen und ideologische Positionen vertraten, darunter Wilhelm Liebknecht, Theodor Fontane, Paul Heyse, Marie von Ebner-Eschenbach, Theodor Mommsen, Max Nordau, Fritz Mauthner, Lou Andreas-Salomé, Friedrich Spielhagen, Peter Rosegger und Hermann Sudermann.

Nicht nur kommentierten Engländer, Franzosen und Deutsche gegenseitig ihre Literatur und Politik, sondern es wurden stets unterschiedliche Positionen zu einem bestimmten Thema vorgestellt. Die Beiträge waren sehr ausführlich, jedes Heft umfasste etwa 300 Seiten. Es wird deutlich, dass *Cosmopolis*, ohne dass dies zum Programm erklärt wurde, sich intensiv an zahlreichen politischen Debatten beteiligte: Deren übergreifendes Thema ist der Aufbruch der Gesellschaft in die Moderne. Diskutiert wird die Frage nach den Bedingungen und Möglichkeiten der Herausbildung des modernen Staats. Exemplarisch kann man dies anhand der Diskussionen zu drei Themenbereichen verdeutlichen:

269 Vgl. die einleitenden Bemerkungen der Redaktion im ersten Heft: *Cosmopolis* Nr. 1, Januar 1896, Tome I, S. 1-4. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30975z/f37.item.r= [14.1.2022]

270 Vgl. die Redaktionsnotiz zum ersten Heft vom Januar 1896: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30975z/f40.item.r= [14.1.2022]

271 Für die Inhaltsverzeichnisse der einzelnen Hefte vgl. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb327493131/date1896 [14.1.2022]

Zum einen wurde die Debatte über den »Zukunftsstaat« wiederaufgenommen: Als »Programmwort« der Sozialdemokraten von deren Gegnern verhöhnt, hatte der Begriff »Zukunftsstaat« in Deutschland seit Beginn der 1870er Jahre viele Auseinandersetzungen ausgelöst.[272] Im Mittelpunkt der Diskussion stand die »sociale Frage«; die beiden einander gegenüberstehenden Positionen dazu hatte Theodor von der Goltz, Philosoph, Agrarwissenschaftler und Professor am Landwirtschaftlichen Universitätsinstitut in Königsberg, in einem Aufsatz von 1875 dargestellt:[273] Auf der einen Seite die u.a. vom Staatswissenschaftler Gustav Schmoller vertretene Ansicht, »daß die moderne wirthschaftliche Entwicklung in Bezug auf die Klasse der Arbeiter eine Reihe von Mißständen zu Tage gefördert habe, deren baldige Beseitigung zu den dringendsten Aufgaben des Staates gehöre«.[274] Man müsse »den vierten Stand in derselben Weise harmonisch in den staatlichen und gesellschaftlichen Organismus einzufügen« versuchen, »wie dies Seitens der Hohenzollern früher in Bezug auf den Bürger- und Bauernstand mit ebenso großer Energie als glücklichem Erfolge geschehen sei«.[275] Bei einer »mangelhaften Erfüllung dieser Pflicht des Staates« müsse man sich auf »den offenen Kampf der einzelnen Volksklassen gegen einander« einstellen.[276]

Auf der anderen Seite die Position etwa Heinrich von Treitschkes, der die Auffassung vertrat, »daß der moderne Socialismus ein mit jeder staatlichen und gesellschaftlichen Ordnung unverträgliches Gebilde darstelle, welches keinen Anspruch auf Schonung oder nur auf ernsthafte Berücksichtigung verdiene«.[277] Die bisher von den Sozialdemokraten genannten Ziele seien vor allem »*negativer* Natur«: Erstens verlangten sie die »*Aufhebung jeder Religion*«, da sie in ihr ein zur Bedrückung der »niederen Volksklassen« erfundenes Instrument sähen, zweitens die »*Beseitigung des Privateigenthums*«, eine Forderung, die nicht offen ausgesprochen werde, »aus Rücksicht auf die Arbeiter selbst, deren besserer Theil die Realisirung derselben

272 Otto Ladendorf: *Historisches Schlagwörterbuch. Ein Versuch.* Strassburg 1906, S. 354f. https://archive.org/stream/historischesschooladegoog#page/n387/mode/2up [14.1.2022]

273 Theodor von der Goltz: *Das Wesen und die Bedeutung der deutschen Sozialdemokratie*. In: *Die Grenzboten. Zeitschrift für Literatur, Politik und Kunst* 34, 1875, I. Semester, II. Band, S. 41-56, hier S. 41. http://brema.suub.uni-bremen.de/grenzboten/periodical/pageview/133333 [14.1.2022]

274 Ebd., S. 41f.

275 Ebd., S. 41.

276 Ebd., S. 42.

277 Ebd., S. 41.

schwerlich mit Freuden begrüßen würde«,[278] und »offen begehrt« werde daher, obwohl im Grunde »vollständig communistische Tendenzen« verfolgt würden, nur »die Abschaffung des Privateigenthums an Grund und Boden, das Collectiveigenthum an den vorhandenen Capitalien und die Vertheilung der neu producirten Güter nach Maßgabe der Arbeitsleistung jedes Einzelnen«.[279] Drittens bedrohten die Vorstellungen der Sozialdemokraten die Ehe und die *»Familiengemeinschaft«*: Die geplante »gemeinsame Erziehung der Kinder auf Kosten des Staates« werde aller Voraussicht nach zur »Auflösung der Familienbande« führen, und es scheine nicht übertrieben, wenn man feststelle, »daß die heutige Socialdemokratie das Ziel verfolgt, die Grundpfeiler jeder gesellschaftlichen Ordnung, Religion, Eigenthum und Familie, umzustürzen«.[280]

In *Cosmopolis* kamen ab 1896, zeitlich parallel zum Erscheinen von *Un coup de dés* oder wenig später, zur sozialen Frage verschiedene Diskussionsteilnehmer zu Wort: Im Januar-Heft 1898 erschien der Beitrag *Socialism and the Future of England* von Henry Mayers Hyndman, dem Gründer der Social Democratic Federation, der die Internationalität der sozialistischen Bewegung betonte sowie die Existenz einer klar umrissenen, von den organisierten nationalen Parteien allgemein akzeptierten Theorie wie auch deren Übereinstimmung in den wesentlichen Punkten des Programms zur Umsetzung dieser Theorie.[281]

Im selben Heft wurde auch der Beitrag *Le socialisme français* von Jean Jaurès veröffentlicht, der im Gegensatz dazu erkennen liess, dass es unter den sozialistischen Parteien der verschiedenen europäischen Länder wie auch innerhalb der Partei in Frankreich selbst Spannungen gab, nicht zuletzt aufgrund der beginnenden Aktivität der Anarchisten.[282]

Der deutschsprachige Beitrag zum Thema kam von Wilhelm Liebknecht, der, weil er sich gegen den Deutsch-Französischen Krieg ausgesprochen und mit der Pariser Kommune für solidarisch erklärt hatte, 1872 beim Leipziger Hochverratsprozess zu einer Gefängnisstrafe verurteilt worden war. Sein Text trug den Titel *»Zukunftsstaatliches«*:

278 Ebd., S. 44. Diese und die folgenden Hervorhebungen im Original.
279 Ebd.
280 Ebd.
281 Vgl. Henry Mayers Hyndman: *Socialism and the Future of England*. In: *Cosmopolis* Nr. 25, Januar 1898, Tome IX, S. 22-58.
282 Jean Jaurès: *Le socialisme français*. In: *Cosmopolis* Nr. 25, Januar 1898, Tome IX, S. 107-135, hier S. 107f.

> Als mir die Redaktion der COSMOPOLIS den Wunsch äusserte, ich möge für ihr Blatt »die Frage der künftigen Gesellschaftsordnung eingehend behandeln,« geriet ich in einige Verlegenheit. Denn es kam mir unwillkürlich die Debatte über den »Zukunftsstaat« in den Sinn, die vor wenigen Jahren in Deutschland viel Lärm gemacht hat, seitdem aber glücklich eingeschlafen ist. Sie wieder aufzuwecken, ware töricht. Noch kein Mensch hat in die Zukunft geschaut – wie sollte *ich* können, was noch Keiner gekonnt hat und was Keiner können wird? […] Und doch ist die Frage in ernsthaften Parlamenten ernsthaft gestellt und von ernsthaften Männern ernsthaft diskutirt worden. […] Nur in *einem* Parlament, aber dem »Parlament der Parlamente,« dem *englischen*, hat es noch keine Zukunftsstaats-Debatte gegeben und wird es voraussichtlich auch keine geben. Und doch sind die Klassengegensätze und die wirtschaftlichen Verhältnisse, aus denen heraus die Sphinx der sozialen Frage geboren ward, um sich dräuend vor der modernen Gesellschaft aufzurichten, in England weit schärfer und weit ausgebildeter als in den Staaten des europäischen Festlandes.[283]

In England nämlich sei »das Bewusstsein politischer Freiheit und Gleichberechtigung *Gemeingut aller Klassen* geworden«.[284] Keinem anderen ihm bekannten Volk sei »die *fairness*«, also »die Achtung vor dem Rechte der Mitmenschen, das Gerechtigkeitsgefühl, der Gerechtigkeitssinn, dermaassen in Fleisch und Blut übergegangen«.[285] Es habe grossen Eindruck auf ihn gemacht, als er »zum ersten Mal englische Arbeiter mit ›ihren‹ Arbeitgebern verkehren sah und die völlige Abwesenheit von Hoffahrt auf der einen, von Demut auf der anderen Seite beobachtete«.[286] Zwar sei »das Koalitionsrecht ein den deutschen Arbeitern durch Reichsgesetz verbrieftes Recht«, doch die Regierung sehe hinter jedem Streik »›die Hydra der Revolution‹«.[287] In England dagegen fürchte man den Sozialismus nicht, gerade »*weil* die Gleichberechtigung in England eine Wirklichkeit ist«.[288] Es sei sehr wohl möglich, darauf Einfluss zu nehmen, wie der weitere Weg in die Zukunft aussehen werde:

283 Wilhelm Liebknecht: *»Zukunftsstaatliches«*. In: *Cosmopolis* Nr. 25, Januar 1898, Tome IX, S. 203-236, hier S. 203 f. Alle Hervorhebungen im Original.
284 Ebd., S. 204.
285 Ebd.
286 Ebd., S. 204 f.
287 Ebd., S. 206.
288 Ebd.

> Ob die Entwicklung zum Sozialismus sich friedlich und ruhig oder gewaltsam, ob auf dem Wege der Reform oder der Revolution vollziehen wird, das ist eine Frage des grösseren oder geringeren – Intellects der herrschenden Klassen und – was hiermit verbunden – des grösseren oder geringeren Wertes der Staatseinrichtungen. In einem Freistaat wie der Schweiz, wo die Volkssouveränität unbeschränkt ist, wo jeder Bürger das Stimmrecht hat, um seinen Willen zum Ausdruck, und die Wehrmannswaffe, um ihn zur Geltung zu bringen, wo die Regirung alle Macht vom Volk und keine Macht gegen das Volk hat, sind blutige Konflikte von irgend einer Erheblichkeit menschlicher Vorausberechnung nach ausgeschlossen. Sitzen doch bereits Sozialisten in schweizerischen Regirungen![289]

Das demokratische Prinzip, für das auch die Sozialdemokratie eintrete, sei in der Schweiz »schon zum grossen Teil verwirklicht«, sie sei damit »ein *Stück Zukunftsstaat im Kleinen*«.[290] Der Vorwurf, die Sozialdemokratie »wolle die Massen vergewaltigen und plane die *Diktatur des Proletariats*«, sei gänzlich ungerechtfertigt, denn Diktatur bedeute ja gerade »die schärfste *Verneinung* der Demokratie«.[291]

Mit Liebknechts Ablehnung der Diktatur verband sich zugleich eine scharfe Abgrenzung gegenüber dem Anarchismus. Es war der ideologische Konflikt mit den Anarchisten, hauptsächlich mit den Anhängern von Bakunins antistaatlichem ›antiautoritärem Sozialismus‹ gewesen, der 1876 zur Auflösung der Internationalen Arbeiterassoziation geführt hatte:

> Das Gemeinwesen […] hat nach sozialistischer Auffassung zum obersten Zweck das möglichste Wolergehen jedes einzelnen Gesellschaftsgliedes – und das bedingt die Freiheit des Individuums. Nicht den *Absolutismus des Individuums*, den die *anarchistische* Lehre verkündet. Hier zeigt sich der prinzipielle Unterschied und diametrale Gegensatz von Anarchismus und Sozialismus. Der Anarchismus stellt das Individuum über die Gesellschaft und macht dadurch jede gesellschaftliche Organisation unmöglich. Der Sozialismus will die Gesellschaft organisiren, weil das Individuum nur *in* der Gesellschaft und nur *durch* die Gesellschaft voll und

289 Ebd., S. 215.
290 Ebd., S. 218.
291 Ebd.

frei sich entfalten kann. Der Anarchismus stellt Individuum *gegen* Individuum, und proklamirt den *Krieg Aller gegen Alle*. Der Sozialismus stellt Individuum *neben* Individuum, und proklamirt die *Gleichberechtigung* Aller. [...] In Allem das Gegenteil des Sozialismus, ist der Anarchismus, trotz seines revolutionären Geschreis, im Wesen grundreaktionär. Der Anarchist, welcher der Gesellschaft eine Dynamitbombe ins Gesicht schleudert, steht auf dem Boden desselben Gewaltegoismus wie der Despot, der kraft seines persönlichen Ich-Willens Tausende in den Kerker oder auf die Schlachtbank schickt, und wie der Grossbourgeois, der nach dem Faustrecht der »freien Konkurrenz« mit seinem übermächtigen Kapital Hunderte von kleinen Existenzen vernichtet. Tatsächlich ist der Anarchismus auch nur ein Auswuchs bürgerlicher Weltanschauung und ein Reflex des Kapitalismus, der mit ihm den Sozialismus zum gemeinsamen Todfeind hat. Wer ungläubig den Kopf schüttelt, den bitte ich Schillers »Räuber« zu lesen. Zehn oder zwölf Jahre vor Ausbruch der französischen Revolution entstanden, atmen »Die Räuber« den glühendsten Hass gegen die Gesellschaft, predigen sie zornflammend und zornentflammend die *Rebellion des Individuums* gegen die Staats- und Gesellschaftsordnung, predigen sie sogar das *Recht des Verbrechens,* wie der blutrünstigste der neueren und neuesten Anarchisten es nicht wilder getan hat, tun konnte. [...] Der Anarchismus ist die Konsequenz und Ausartung der bürgerlichen Freiheit, die in der *Gerechtigkeit* noch nicht ihre notwendige Ergänzung fand und die *Gleichheit*, welche sie neben sich schrieb, zu einer Lüge machte.[292]

Im Februar 1898 brachte *Cosmopolis* den ersten Teil des Beitrags *Zur Kritik des sozialistischen Zukunftsstaats* des Ökonomen Adolph Wagner. Das März-Heft veröffentlichte den Schlussteil dazu und unter dem Titel *»Zukunftsstaatliches«: Zwei offene Schreiben an die Redaction der Cosmopolis* je einen Beitrag von Rudolph Sohm und von Eduard Bernstein. Sohm bezeichnete Liebknechts Ausführungen zum »Zukunftsstaat« als »Phantasie«, der er mit offenem Hohn begegnete:

»Der Sozialismus ist das Ende der Diktatur in jeglicher Gestalt. In der sozialistischen Gesellschaft werden alle gleiches Recht und *gleiche Macht* haben, – Frauen ebenso wie Männer. Der Wider-

292 Ebd., S. 220f.

> streit der Interessen wird verschwinden. […] Der soziale Friede wird auf Erden gekommen sein.« […] Der künftige Gross-Krupp wird also den guten Augen des künftigen Liebknecht zu Liebe (wahrscheinlich »freiwillig«) auf all seine Macht und Herrlichkeit zu Gunsten des Zukunftsstaats verzichten. Dann ist die sozialistische Gesellschaft da, das Eigentum an den Produktionsmitteln ist auf die Gesamtheit übertragen, und die Menschen verwandeln sich gleichzeitig in Engel, die freiwillig die ihnen zugewiesenen Arbeiten verrichten und mit den vom »Arbeitsamt« ihnen zugewiesenen Gütern innig zufrieden sind.[293]

Eduard Bernstein dagegen schrieb:

> Ich kann mich mit dem Kern von Liebknechts Ausführungen hinsichtlich des Zukunftstaats nur einverstanden erklären; wie er halte ich alle Spekulation über Einzelheiten zukünftiger Gesellschaften für verfehlt. Nur die auf Untersuchung der gegebenen Grundlagen des Gesellschaftslebens und ihrer Entwicklungsgesetze gestützte Betrachtung kann dem Streben nach besserer Organisation der Gesellschaft feste Anhaltspunkte liefern. Auch Professor Wagner ist soweit mit Liebknecht einig. Das heisst, er verwirft den Gedanken, als ob zur theoretischen Begründung des Sozialismus ein völlig ausgearbeitetes System einer sozialistischen Gesellschaftsordnung erfordert sei. Er spricht die Sozialdemokratie von der Verpflichtung, ein solches System beizubringen, frei. Um so grösseres Gewicht legt er dafür auf die sozialistische Geschichtsphilosophie, und um so schärfer geht er mit den aus ihr abgeleiteten Voraussetzungen des modernen Sozialismus ins Gericht. Ganz natürlich. Der Utopist, der Ideologe, der ein ausspintisirtes, vollkommenes Gesellschaftssystem erstrebt, schöpft aus diesem die Berechtigung seines Handelns, steht und fällt mit ihm. Der Sozialist, der solch ein System für überflüssig oder selbst irreführend erklärt, steht und fällt als Gesellschaftsreformer mit theoretischen Voraussetzungen, aus denen er die Notwendigkeit und Zweckmässigkeit der verfochtenen Umgestaltung herleitet.[294]

293 Rudolf Sohm: *»Zukunftsstaatliches«: Zwei offene Schreiben an die Redaction der Cosmopolis.* In: *Cosmopolis* Nr. 27, März 1898, Tome IX, S. 875-878, hier S. 875 f.

294 Eduard Bernstein: *»Zukunftsstaatliches«: Zwei offene Schreiben an die Redaction der Cosmopolis.* In: *Cosmopolis* Nr. 27, März 1898, Tome IX, S. 878-882, hier S. 879.

In den Ausführungen Liebknechts ist auch bereits der zweite Themenbereich genannt, der in *Cosmopolis* breit diskutiert wurde: die Forderung nach rechtlicher Gleichstellung der Frauen, besonders nach dem Frauenwahlrecht, und nach der Beseitigung überholter Rollenbilder und Sittlichkeitsvorstellungen.

Im August 1896 erschien in *Cosmopolis* der Beitrag *Frauenwahlrecht* von Helene Lange, die schrieb, jeder Mensch setze sich zuerst für das ein, »was *seiner* Weltanschauung, *seinen* Interessen, die ihm nun einmal das Weltcentrum sind, Förderung verspricht«.[295] Die Tatsache, dass auch jeder Stand »nur allein seine eigenen Interessen vertreten« kann, habe man anerkannt, als man das allgemeine Stimmrecht einführte.[296] Und daraus müsse auch folgen:

> Nur die Frau versteht alle Bedürfnisse und Interessen ihres Geschlechtes ganz, und wenn auch der Mann für die einzelne, *geliebte* Frau eintreten kann und wird, so kann nur die Frau die Frau als Geschlecht schützen. Und die einzige Form, in der das wirksam und auf die Dauer geschehen kann, ist das *Frauenstimmrecht* (aus dem sich konsequenter Weise auch das passive Wahlrecht ergibt), der Einfluss auf die Gesetzgebung.[297]

Es gebe nur einen Grund, der erlauben würde, von diesem Grundsatz abzuweichen, und das sei »die Gefährdung des öffentlichen Wols. Aus der Gewährung des Frauenstimmrechts soll nach einer häufig vertretenen Auffassung eine solche hervorgehen.«[298] Doch »wie Menschenrechte bisher nur Männerrechte bedeutete, so auch öffentliches Wol nur Männerwol«.[299] Und »was wirklich öffentliches Wol, d.h. das Wol der Männer *und* Frauen, das Wol der Familien, bedeutet, das kann nur in gemeinsamer Verständigung beider Geschlechter gefunden werden«.[300]

Das sei jedoch offenbar für viele nur schwer zu begreifen. Der Rechtshistoriker Otto Gierke etwa habe in einem Zeitungsartikel dringend empfohlen, der »radikalen Frauenrechtsbewegung« keine Unterstützung zukommen zu lassen, und zwar mit den Worten:

295 Helene Lange: *Frauenwahlrecht*. In: *Cosmopolis* Nr. 8, August 1896, Tome III, S. 539-554, hier, S. 540. Alle Hervorhebungen im Original.
296 Ebd.
297 Ebd., S. 542.
298 Ebd.
299 Ebd., S. 545 f.
300 Ebd., S. 546.

»›Wer dem geschichtlich bewährten Ideal des männlichen Staates die Treue hält, würde thöricht sein, wenn er ein Zugeständnis machte.‹«[301] Helene Langes Kommentar dazu fällt deutlich aus:

> Dem geschichtlich bewährten Ideal des männlichen Staates! Difficile est satiram non scribere! Da stehen am Schluss des Jahrhunderts die Völker bis an die Zähne bewaffnet einander gegenüber. Der Alkoholismus steigt rapide und füllt die Zuchthäuser, aber die Branntweinbrennereien erhalten in Deutschland Liebesgaben. Die Zahl der jugendlichen Verbrecher wächst von Jahr zu Jahr, aber aufsichtslos überlässt man die proletarische Jugend dem Einfluss der Strasse; Uebersättigung, Blasirtheit, fin-de-siècle-Stimmung, wie sie nur je vor einem grossen Zusammenbruch herrschte, hat Völker und Individuen ergriffen. Schopenhauer ist übertrumpft von Stirner und Nietzsche; in der Kunst überbietet ein Raffinement, eine Effekthascherei die andere; aus der Litteratur der Modernen steigt ein Verwesungsgeruch empor, der die Nerven benimmt. Denn der Männerstaat hat dafür gesorgt, dass der Jüngling seine Studien über die Frau an der Dirne macht und den ganzen Ekel mit ins Leben nimmt, der damit zusammenhängt. Die monogamische Ehe ist zur Fiktion geworden. Und was die Parlamente anbetrifft, so möchte folgende Schilderung eines Amerikaners nicht unzutreffend sein: »Der leidige Individualismus führt das Scepter, und der krasse Egoismus nimmt die Stelle ein, welche der intelligenteste Altruismus haben sollte. Daher kommt es denn, dass auch die Politik in keinem Kulturstaat mehr in den Händen der Gebildetsten ist, wie es fast vor 50 Jahren zu werden schien, sondern in der Gewalt der Geldleute, Fabrikanten, der Streber und Macher, von kirchlichem Einfluss garnicht zu reden. Sehen Sie sich die Zusammensetzung der Repräsentantenhäuser aller sogenannten Kulturstaaten an und würdigen Sie mit mir die Tatsache, dass der geistige und sittliche Standpunkt der modernen Parlamente der Durchschnittsbildung des Volkes nicht mehr entspricht. Vielleicht wäre es ganz gut, durch massenhafte Ausbildung der Weiber, einerlei in was, das Durchschnittsniveau der Volksbildung zu erhöhen, um unser aller Zukunft erspriesslicher zu machen.« (*Deutsche medicinische Wochenschrift*, No. 25, 18. Juni.)[302]

301 Ebd.
302 Ebd., S. 546f.

Die Fortsetzung der Diskussion über Geschlechterrollen sowie über mögliche alternative Formen der Beziehung zwischen Mann und Frau fand in *Cosmopolis* in den literarischen Texten statt: Etwa in Arthur Schnitzlers Novelle *Die Toten schweigen* sowie in Lou Andreas-Salomés Erzählung *Ein Todesfall*, die im April 1898 abgedruckt wurde. Vorgestellt wird hier als Protagonistin eine verheiratete junge, gutsituierte Frau, die in Ehe und Mutterschaft keine Erfüllung findet: »es war nichts Notwendiges, was sie da nähte, und sie hätte so gern etwas Notwendiges getan«.[303] Die Nachricht vom Tod Eberharts, des Sohnes ihrer Pflegeeltern, der einst um sie geworben hatte, wird zum Anlass für eine Reflexion über ihre Beziehung zu diesem Künstler und Sohn eines bekannten Bildhauers: Eberhart war einer der jungen Männer dieser Fin-de-Siècle-Epoche, die nicht »Herr und Meister«[304] ihres eigenen Lebens und einer Ehefrau sind, sondern schwache, nervöse, zitternde Söhne mächtiger Überväter, die nichts »Grosses«[305] mehr leisten zu können glauben, am Konflikt mit dem Vater und an den vermuteten Anforderungen der Kunst und der Gesellschaft zugrunde gehen und am »Blutsturz«[306] sterben. Rückblickend stellt sich die junge Frau die Frage, ob sie sich schuldig gemacht habe am Tod Eberharts, da sie sich für einen anderen, in seinem Architektenberuf aufbauend und stabilisierend tätigen Bewerber entschieden hatte. Im Gespräch über die Vergangenheit äussert sich der Bildhauer-Vater zur Pflegetochter über seinen Sohn: »Lass dich nicht von Mitleid bethören! Ich will dir eines sagen: jetzt gibt es Frauen, die ihre Männer stützen und leiten müssen, und es gibt Männer, denen das gefällt. Das ist der Selbstmord der Frau.«[307] Die Protagonistin wird sich daraufhin bewusst, dass sie selbst wie auch Eberhart durch überholte Rollenerwartungen geprägt gewesen waren, und dass Eberhart nicht zuletzt durch die Empfindung, diesen Erwartungen nicht zu genügen, in Einsamkeit und Tod getrieben wurde.[308]

Das dritte Thema, das in *Cosmopolis* prominent verhandelt wurde, besonders auch in literarischen Texten, war die Situation der Juden

303 Lou Andreas-Salomé: *Ein Todesfall*. In: *Cosmopolis* Nr. 28, April 1898, Tome X, S. 197-225, hier S. 197.
304 Ebd., S. 209.
305 Ebd., S. 208.
306 Ebd., S. 207.
307 Ebd., S. 219.
308 Ebd., S. 224.

im modernen Europa. Kein anderer Autor kam in den insgesamt 33 *Cosmopolis*-Heften, die genau in der Hauptphase der Dreyfus-Affäre erschienen, so häufig mit literarischen Beiträgen zu Wort wie Israel Zangwill, der zunächst die Idee der Gründung eines jüdischen Gemeinwesens in Palästina unterstützte und später angesichts der zu erwartenden Spannungen mit der dort ansässigen arabischen Bevölkerung zum Befürworter des jüdischen Territorialismus wurde. Sechs Kapitel aus Zangwills Buch *Dreamers of the Ghetto*, einem »Chronicle of Dreamers, who have arisen in the Ghetto from its establishment in the sixteenth century to its slow breaking-up in our own day«,[309] wurden in *Cosmopolis* veröffentlicht, die meisten davon als Vorabdrucke, denn das Buch erschien erst 1898.

Auffällig ist, dass in *Cosmopolis* die Reihenfolge der Kapitel gegenüber dem später gedruckten Buch umgekehrt erscheint: Als erstes wurde im Juli-Heft 1896 *Chad Gadya* veröffentlicht, das im Buch das letzte Kapitel vor dem Epilog bildet. Diese Umstellung ist diskursiv bedeutend, wenn man sich die Inhalte der Kapitel vergegenwärtigt. In diesem Kapitel, in dem die Verse des *Chad Gadya*-Liedes als Teil der Liturgie des Sederabends nacheinander erklingen und strukturbestimmend werden, erscheint als Protagonist eine Fin-de-Siècle-Figur, ein zerrissener ›Moderner‹, der schon alles gesehen hat, alle neueren wissenschaftlichen und philosophischen Positionen und ästhetischen Konzepte rezipiert und verworfen hat und nichts mehr hofft. Er lebt in Wien, ist dort regelmässiger Besucher der Oper und kommt für Pessach nach Hause zurück, nach Venedig, wo sein Vater als »director of the steamboat company« eine angesehene Position innehat.[310] Die Stadt erscheint majestätisch, im Glanz ihrer Bauwerke und ihrer vergangenen Grösse ruhend: »the contrast of all these quietudes with his own restless life overwhelmed him in a great flood of hopelessness«.[311] Auch wenn es einst einen jüdischen Staat geben sollte – er weiss schon, wie dieser Staat aussehen wird: »The Temple would be rebuilt. Et après? The architect would send in the bill. People would dine and dig one another in the ribs and tell the old smoking-room stories.«[312] Deprimiert und lebensmüde, stellt er sich

309 Israel Zangwill: *Dreamers of the Ghetto*. New York/London 1898, S. iii. https://archive.org/stream/dreamersghetto03zangg00g#page/n8/mode/2up [15.5.2016]

310 Israel Zangwill: *Chad Gadya*. In: *Cosmopolis* Nr. 7, Juli 1896, Tome III, S. 1-17, hier S. 1.

311 Ebd., S. 3.

312 Ebd., S. 13.

seinen eigenen Tod in den Fluten von Venedigs Hafen vor, und in seinen Gedanken zieht das Leben nochmals an ihm vorbei:

> He thought of the great pageant of the Medieval – popes, kings, crusaders, friars, beggars, peasants, schoolmen; of the vast modern life in Paris, Vienna, Rome, London, Berlin, New York, Chicago; the brilliant life of the fashionable quarters, the babble of the Bohemias, the poor in their slums, the sick on their beds of pain, the soldiers, the prostitutes, the slaveys in lodging-houses, the criminals, the lunatics; the vast hordes of Russia, the life pullulating in the swarming boats on Chinese rivers, the merry butterfly life of Japan, the unknown savages of mid-Africa, the tribes of the East sleeping in tents or turning uneasily on the hot terraces of their houses, the negro races growing into such a terrible problem in the United States, and each of all these peoples, nay, each unit of any people, thinking itself the centre of the universe, and of its love and care; the destiny of the races no clearer than the destiny of the individuals, and no diviner than the life of insects, and all the vast sweep of history nothing but a spasm in the life of one of the meanest of an obscure group of worlds, in an infinity of vaster constellations. Oh, it was too great. He could not look on the face of his own God and live. Without the stereoscopic illusions which made his father's life solid he could not continue to exist. His point of view was hopelessly cosmic. All was equally great and mysterious? Yes; but all was equally small and commonplace. Kant's »Starry Infinite Without?« Bah! Mere lumps of mud going round in a tee-totum dance, and getting hot over it; no more than the spinning of specks in a drop of dirty water. Size was nothing in itself. There were mountains and seas in a morsel of wet mud, picturesque enough for microscopic tourists. A billion morsels of wet mud were no more imposing than one. Geology, chemistry, astronomy – they were all in the splashes of mud from a passing carriage. Everywhere one law and one futility. The human race? Strange marine monsters crawling about in the bed of an air-ocean, unable to swim upwards, oddly tricked out in the stolen skins of other creatures. As absurd, impartially considered, as the strange creatures quaintly adapted to curious environments one saw in aquaria. Kant's »Moral Law Within!« Dissoluble by a cholera germ, a curious pink network under the microscope, not unlike a map of Venice. Yes, the cosmic and the comic were one. Why be bullied into the Spinozistic awe? Perhaps Heine – that other Jew –

> saw more truly, and man's last word on the universe into which he had been projected unasked, might be a mockery of that which had mocked him, a laugh with tears in it.[313]

Bevor er versinkt, erklingen aus dem Torbogen eines Hauses die letzten Verse des Chad-Gadya-Gesangs.

In Zangwills Buch sollte dieses Kapitel den Schluss bilden, vor dem Epilog über einen *Modern Scribe in Jerusalem*, der Jerusalem als »unholiest city under the sun« bezeichnet,[314] den Kampf der verschiedenen Religionen um die als heilig angesehenen Stätten verabscheut und die Idee eines jüdischen Staats in keiner Weise erwähnt, aber die Auffassung vertritt:

> The time had come for a new religious expression, a new language for the old everlasting emotions, in terms of the modern cosmos; a religion that should contradict no fact and check no inquiry; so that children should grow up again with no distracting divorce from their parents and their past, with no break in the sweet sanctities of the freshness of early sensation, and are a fount of tears in the desert of life.
> The ever-living, darkly-labouring Hebraic spirit of love and righteous aspiration, the Holy Ghost that had inspired Judaism and Christianity, and moved equally in Mohammedanism and Protestantism, must now quicken and inform the new learning, which still lay dead and foreign, outside humanity.[315]

Zangwills Buch beginnt mit dem Kapitel über *A Child of the Ghetto* im alten Venedig und verdeutlicht an verschiedenen Beispielen die Schwierigkeiten des Weges hinaus aus dem Ghetto. Betont wird dies zusätzlich auch in einem Vorwort, das ausführt: »And there is a sense in which the stories all lead on to that which I have placed last. The ›Child of the Ghetto‹ may be considered ›father of the man‹ of ›Chad Gadya‹ in that same city of the sea. For this book is the story of a Dream that has not come true.«[316]

In *Cosmopolis* sind die Kapitel dagegen noch anders angeordnet: Nach *Chad Gadya* im Juli 1896 erscheint im März-Heft von 1897 das Kapitel *A Child of the Ghetto*, im Oktober 1897 dann *Dream-*

313 Ebd., S. 14f. Hervorhebungen S.L.
314 Zangwill: *Dreamers of the Ghetto*, S. 515.
315 Ebd., S. 522.
316 Ebd., S. iv.

ers of the Ghetto in Congress. An Impression: Herzls Auftritt auf dem Ersten Zionistenkongress in Basel wird hier geschildert, der kurz zuvor, im August 1897, stattgefunden hatte. *Cosmopolis* bringt also die Ereignisse zeitnah zur Diskussion und nimmt eine eigene Interpretation vor: Herzl erscheint in Zangwills Text als jemand, der präzise Vorstellungen darüber hat, wie ein moderner Staat aussehen kann. Nihilismus ist keine Option, es gilt vielmehr, den Versuch zu wagen:

> By the river of Bâle we sit down, resolved to weep no more. […] For here, after all this travail of the centuries, a very modern Moses – in the abstract-concrete form of a Congress – is again meditating the deliverance of Israel from the house of bondage.
> Not in the Town Hall, however, but in the Casino the Congress meets, and, where Swiss sweethearts use to dance, are debated the tragic issues of an outcast nation.[317]

Stärker als das Programm scheint hier allerdings zunächst die Persönlichkeit des Programmatikers zu wirken:

> A majestic Oriental figure, the President's – not so tall as it appears when he draws himself up and stands dominating the assembly with eyes that brood and glow – you would say one of the Assyrian Kings, whose sculptured heads adorn our Museums, the very profile of Tiglath-Pileser. In sooth, the beautiful sombre face of a kingly dreamer, but of a Jewish dreamer who faces the fact that flowers are grown in dung. A Shelley »beats in the air his luminous wings in vain«; our Jewish dreamer dreams along the lines of life; his dream but discounts the future, his prophecy is merely forespeaking, his vision pre-vision.[318]

Genau diese utopisch-visionäre Dimension des Zionismus wird von Zangwill jedoch auch problematisiert:

> He talks agriculture, viticulture, subvention of the Ottoman Empire, both by direct tribute and indirect enrichment; stocks and shares, railroads, internal and to India; natural development under

317 Israel Zangwill: *Dreamers of the Ghetto in Congress*. In: *Cosmopolis* Nr. 22, Oktober 1897, Tome VIII, S. 41-49, hier S. 41.

318 Ebd., S. 43 f.

> expansion – all the jargon of our iron age. Difficulty about the holy places of Christianity and Islam? Pooh! extra-territorial. [...] 'Tis the happy faculty of all idealists to overlook the visible – the price they pay for seeing the unseen. Even our open-eyed Jewish idealist has been blest with ignorance of the actual. But, in his very ignorance of the people he would lead, and the country he would lead them to, lies his strength, just as in his admission that his Zionist fervour is only that second-rate species produced by local anti-semitism, lies a powerful answer to the dangerous libel of local unpatriotism. Of the real political and agricultural conditions of Palestine he knows only by hearsay. Of Jews he knows still less. Not for him the paralysing sense of the humours of his race, the petty feud of Dutchman and Pole, the mutual superiorities of Sephardi and Ashkenazi, the grotesque incompatibility of Western and Eastern Jew, the cynicism and snobbery of the prosperous, the materialism of the uneducated adventurers in unexploited regions. He stands so high and aloof that all specifie colourings and markings are blurred for him into the common brotherhood, and, if he is cynic enough to suspect them, he is philosopher enough to recognise that all nations are compact of incongruities, vitalised by warring elements. Nor has he any sympathetic perception of the mystic religious hopes of generations of zealots, of the great swirling spiritual currents of Ghetto life. But in a national movement – which appears at first sight hopeless, because it lacks the great magnetiser, religion – lies a chance denied to one who should boldly proclaim himself the evangel of a modern Judaism, the last of the Prophets. Political Zionism alone can transcend and unite: any religions formula would disturb and dissever. Along this line may all travel to Jerusalem. And, as the locomotive from Jaffa draws all alike to the sacred city and leaves them there to their several matters, so may the pious concern themselves not at all with the religion of the engineer.[319]

Im Kontext dieser Debatten um den modernen Staat erschien im Mai-Heft 1897 Mallarmés *Un coup de dés*.[320] In diesem Heft war das Thema von Aufruhr und Revolte präsent: Es erschien zum einen im Titel *L'Anarchisme dans l'Art et la plus recente évolution du goût pa-*

319 Ebd., S. 44f.
320 Stéphane Mallarmé: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. In: *Cosmopolis* Nr. 17, Mai 1897, Tome VI, S. 417-427.

risien des Beitrags von Eugène Müntz[321] und im Bericht von Edmond Plauchut, in dem es um die »Insurrection des Philippines« ging, die schliesslich zur Unabhängigkeitserklärung und 1899 zur Konstitution einer ersten philippinischen Republik führen sollte. Plauchut benannte die Erhebung als logische Folge der Verfehlungen der spanischen Kolonisatoren, was einer Rechtfertigung der Revolution gleichkam:

> C'est une rébellion motivée par les abus d'un pouvoir absolu tout-puissant aux Philippines; par l'âpreté que les fonctionnaires espagnols, depuis les gouverneurs des provinces et de l'archipel jusqu'au plus infime des alcades, mettent à s'enrichir; par l'immoralité d'un clergé européen appartenant à tous les ordres monastiques connus; et, finalement, par les forts impôts prélevés sur les indigènes, hommes et femmes, impôts hors de proportion avec ce qu'ils gagnent ou retirent de leurs rizières.[322]

Da die Redaktion die Besorgnis äusserte, die Leser könnten angesichts der Form von Mallarmés Gedicht aufbegehren, wird deutlich, dass sie sich bewusst war, dass sie mit diesem Gedicht der Öffentlichkeit etwas Aussergewöhnliches, potentiell Verstörendes präsentierte, das möglicherweise das Anliegen der Zeitschrift, durch Diskussion der aktuellen Themen konstruktiv zur Herausbildung des modernen Staats und zum Aufbruch der Gesellschaft in die Moderne beizutragen, unterminieren konnte.

Auf der letzten Seite von *Un coup de dés* stand deutlich hervorgehoben der Begriff »une constellation«. Er konnte den aufmerksamen Leser an Zangwills *Chad Gadya* erinnern und damit an die Auffassung des jungen hoffnungslosen Protagonisten, es sei »all the vast sweep of history nothing but a spasm in the life of one of the meanest of an obscure group of worlds, in an infinity of vaster constellations« sowie an seine Überzeugung: »Without the stereoscopic illusions which made his father's life solid he could not continue to exist.«

Es war der Illusionscharakter der »Kohäsions- und Identitätsfaktoren« der Dichtergemeinschaft und der Cité républicaine, der Illusionscharakter der Grundlagen des literarischen und des politischen Feldes, auf den Mallarmés *Un coup de dés* hinwies. Dass dadurch

321 Vgl. Eugène Müntz: *L'Anarchisme dans l'Art et la plus recente évolution du goût parisien*. In: *Cosmopolis* Nr. 17, Mai 1897, Tome VI, S. 450-459.

322 Edmond Plauchut: *L'Insurrection des Philippines*. In: *Cosmopolis* Nr. 17, Mai 1897, Tome VI, S. 475-488, hier S. 476.

letztlich die Legitimität jeder Autorität in Frage gestellt wurde, haben die Avantgardisten des frühen 20. Jahrhunderts erkannt:

Der junge Filippo Tommaso Marinetti lebte in den Jahren von 1893 bis 1896 in Paris, er stand in Kontakt mit den »Mardistes« und las die zu dieser Zeit erscheinenden literarischen und politischen Zeitschriften, zu denen *Cosmopolis* gehörte. Das folgende Kapitel widmet sich daher der Frage nach der Art und Weise seiner Auseinandersetzung mit Mallarmés »Typographie der Revolte« und seiner sich daraus entwickelnden eigenen Arbeit.

Befreite Buchstaben. Marinettis »Révolution typographique et Orthographie libre expressive«

Die Internationalität der *Poesia*

»Vive l'anarchie! Vive le vers libre!«[1] Dieses Zitat aus Philippe Oriols Monographie über Bernard Lazare eignet sich vorzüglich, um die Anfänge von Marinettis Schreiben zu charakterisieren, denn es zeigt sich darin genau die doppelte Bezugnahme dieses Schreibens: Zum einen auf die Lyrik und die Dichtergemeinschaft der Symbolisten, in der sich Marinetti in Paris um die Jahrhundertwende als junger Schriftsteller und Mitarbeiter verschiedener Zeitungen bewegte und deren literaturtheoretische Debatten er mitverfolgte und aufnahm.[2] Zum anderen auf die Forderung nach einer Sprengung der herrschenden Verhältnisse, für die die anarchistischen Attentate in Paris reales Anschauungsmaterial boten und die auch im Bereich der Literatur inszeniert wurde: etwa durch Alfred Jarrys groteskes Drama *Ubu Roi*, dessen Uraufführung 1896 in Paris einen Skandal hervorrief und das Marinetti zu seinem Drama *Le Roi Bombance* inspirierte.

Im Folgenden soll zunächst Marinettis frühes Agieren im Literaturbetrieb genauer betrachtet werden, und zwar aus zwei Gründen:

Erstens, weil dessen Ausrichtung sich wesentlich von den Tendenzen unterscheidet, die mit dem italienischen Futurismus verbunden werden: Panitalianismus, Technikbegeisterung, die Verherrlichung von Fortschritt und Geschwindigkeit, Virilität und Krieg, zudem Antiklerikalismus und Antimonarchismus, der Aufruf zur Abschaffung des Parlaments in seiner bestehenden Form, der Aufruf zur Zerstörung der Akademien und Konservatorien, progressive Poetik, »Artecrazia« als Programm, das heisst, »ein von Fachleuten verwalteter und

1 In seinem Werk über den Journalisten, Schriftsteller, Anarchisten und Dreyfusard Bernard Lazare setzte Oriol den Ausruf »Vive l'anarchie! Vive le vers libre!« als Titel über das Kapitel, das auf Lazares Bezüge zum Symbolismus und auf die Affinität des Symbolismus zu anarchistischem Denken einging. Vgl. Philippe Oriol: *Bernard Lazare*. Paris 2003, S. 93.

2 Zum Umfeld Marinettis in Paris vgl. Giovanni Lista: *F. T. Marinetti. L'anarchiste du futurisme*. Paris 1995, S. 23-39.

von Künstlern regierter Staat«,[3] ein industrialisiertes Italien, in dem die Technik alle Probleme von Ernährung und Verteilung gelöst hat, wo der von »erniedrigenden Notlagen« befreite Mensch nur noch die Ziele »Hygiene, Vergnügen und Kampf« verfolgt und sich allein der »Idee des steigenden Rekords« widmet.[4] Und zweitens, weil durch den Blick auf Marinettis frühe Texte erkennbar wird, wodurch die »Révolution typographique et Orthographie libre expressive«[5] in den modernen Avantgarden initiiert wurde, in deren Folge es erstmals zur Herauslösung der Buchstaben aus den Wörtern und zur Exponierung einzelner Lettern auf der Buchseite kam.

Frühe Gedichte in freien Versen von Marinetti erschienen in französischen Literaturzeitschriften und wurden u.a. von Catulle Mendès und Gustave Kahn mit Interesse wahrgenommen. Kahn wurde zum Förderer Marinettis, und dieser widmete ihm daher auch seine erste Buchveröffentlichung, das epische Gedicht *La Conquête des Étoiles* (1902). Während hier die Wahl des Bildraums von Meer und Sternen als eine Hommage an Mallarmés *Un coup de dés* interpretiert werden konnte, erschienen die beiden Werke in der äusseren Gestaltung wie auch im Hinblick auf die Gattung als einander diametral entgegengesetzt: Marinettis Band mit seinen statisch angeordneten Verszeilen, dem gleichmässigen Satzspiegel und der herkömmlichen Typographie wirkte überaus konventionell. In 19 Gesängen rückten in *La Conquête des Étoiles* die personifizierten Naturgewalten des Ozeans und der Himmelskörper ins Zentrum der Darstellung. Meer und Sterne wurden hier zu »äußeren Korrelaten für die Inhalte der Seele«, und Marinetti nutzte exzessiv die »Technik des in vielfältige Beziehungen ausgreifenden Vergleichs«, wie sie für Baudelaires Lyrik beschrieben worden ist,[6] in deren Nachfolge die »Landschaft der Seele« zu einem grundlegenden Aspekt der symbolistischen Lyrik wurde.[7]

La Conquête des Étoiles fand Beachtung und wurde in den namhaften französischen Zeitungen rezensiert. Marinetti legte Wert darauf, einen breiten Leserkreis auf das sich darin ausdrückende weitgehend

3 Filippo Tommaso Marinetti: *Le futurisme*. Paris 1911, S. 127f. Übersetzt in: Christa Baumgarth: *Geschichte des Futurismus*. Reinbek bei Hamburg 1966, S. 118.

4 Marinetti: *Le futurisme*, S. 129. Übersetzt in: Baumgarth: *Geschichte des Futurismus*, S. 120f.

5 Filippo Tommaso Marinetti: *Les mots en liberté futuristes*. Milano 1919, S. 49.

6 Paul Hoffmann: *Symbolismus*. München 1987, S. 67.

7 Ebd., S. 61.

positive Echo hinzuweisen: In einer späteren Auflage des Bandes veröffentlichte er die Besprechungen unter dem Titel *Jugements de la presse française et italienne* zusammen mit zahlreichen grösstenteils lobenden Zuschriften von Autoren, die er in seiner Zeit in Paris kennengelernt hatte. Die Rezensionen betonten meist die umfassende französische Bildung des jungen Italieners. Gustave Kahn etwa wies auf die Prägung seiner Texte durch den Symbolismus hin, betonte aber, dass sich gleichwohl eigenständige Züge zeigten: »La *Conquête des Étoiles* avec ses originalités propres, dérive du symbolisme français et même avec une application plus rigioureuse qu'on en a coutume chez nos symbolistes«.[8] Die »Conquête des Étoiles« sei »une belle métaphore, une série d'éclatants paysages, une interprétation à la fois symbolique et romantique des révoltes de la mer et des cahots de ses tempêtes«.[9] Die Begeisterung für das Motiv des Kräftemessens, allegorisiert im Streben des Meeres über die Erde hinaus nach den Sternen, sowie ein dem Thema entsprechender Überschwang im Ausdruck wurden schon hier bemerkt: Marinetti habe »l'unicamente possibile poema epico della età moderna« geschrieben; dieses orientiere sich am Mythos von der Erhebung der Titanen und an der Figur des Prometheus, wie sie Dante, Goethe und Shelley aufgefasst hätten.[10] Kahn bemerkte dazu:

> Les personnes qui pensent que la poésie est faite surtout pour parler de son cœur, ou, plus modernement, de ses rhumatismes, de la douceur des lampes, de la splendeur des pâquerettes, ou qu'elle a été enfantée uniquement pour prier le bon Dieu, n'ont que faire de lire Marinetti.[11]

Der junge Dichter schreibe »de beaux vers français d'une forme libre, originale et rare«.[12] Kahn riet jedoch zu etwas mehr Strenge in der Entwicklung der Ideen und zu einer etwas weniger überladenen Me-

8 Gustave Kahn in *Le Petit Bleu*. Abgedruckt in: Filippo Tommaso Marinetti: *Jugements de la presse française et italienne sur La Conquête des Étoiles*. In: ders.: *La Conquête des Étoiles: poème épique. Suivi des jugements de la presse française et italienne* (1902). 2. Aufl. Paris 1909, S. 1-5, hier S. 1 f. https://archive.org/stream/laconqutedes00mariuoft#page/n7/mode/2up [14. 1. 2022]

9 Gustave Kahn in *Nouvelle revue*. Abgedruckt in: Marinetti: *Jugements de la presse française et italienne sur La Conquête des Étoiles*, S. 5-6, hier S. 6.

10 Ezio Flori in *Lega Lombarda*. Abgedruckt in: Marinetti: *Jugements de la presse française et italienne sur La Conquête des Étoiles*, S. 38-40, hier S. 38 f.

11 Gustave Kahn in *Nouvelle revue*. Abgedruckt in: ebd., S. 5-6, hier S. 6.

12 Ebd., hier S. 5.

taphorik, betonte aber zugleich, dies seien sozusagen schöne Fehler, die man jederzeit korrigieren könne.[13]

In zahlreichen Besprechungen wurde die kosmopolitische Ausrichtung Marinettis lobend erwähnt, etwa von Jules Bois, der schrieb, viele junge Dichter hätten einen sehr eingeschränkten Erfahrungshorizont, Marinetti dagegen,

> né en Égypte de parents italiens, élevé dans un collège français, a entendu, par les soirs rouges du désert africain le Sphinx de Giseh aussi énigmatique et redoutable qu'un monstre de l'enfer du Dante lui réciter des vers de Baudelaire. Aussi dans ses strophes d'éloquente latinité gronde le simoun lourd d'orage, brûlant de soleil et parfois obscurci de sable et un vertige nous prend à lire sa *Conquête des Étoiles*.[14]

Ähnlich sah es der Rezensent des *Figaro*: »il y a déjà des poètes et des écrivains, de par le monde, qui, sans le secours du moindre ›esperanto‹, trouvent le moyen d'être internationaux en littérature: tel, par exemple, cet étrange poète qui a nom F.-T. Marinetti et dont j'ai eu déjà l'occasion de signaler le beau poème *La Conquête des Étoiles*«.[15]

Es wurden aber auch kritische Stimmen laut, die etwa bemerkten, Marinetti habe zum selben Thema und zum selben Bild 19 Gesänge geschrieben, die sich alle ziemlich ähnlich seien, sehr rhythmisch, sehr reich ausgeschmückt und voller Kriegsgeschrei: »Il importe que M.F.-T. Marinetti consente à restreindre sa véhémence, à la régler, à l'enfermer dans des poèmes moins longs, moins diffus et moins vagues; elle ne devra qu'y gagner«.[16] Die deutlichste Kritik an Marinettis Stil, wenn auch auf charmante Weise vorgebracht, kam von Rachilde, die bemerkte: »vous passerez, dans les modernes, pour un vieux romantique, parce que vous avez des ressemblances flatteuses avec Victor Hugo«.[17] Auf die weitere Entwicklung von Marinettis literarischer Arbeit, namentlich auf die in seinen Texten später formulierte Forderung nach der Zerstörung der bisherigen Ordnung, weist dagegen die Bemerkung von Paul und Victor Margueritte voraus,

13 Gustave Kahn in *Le Petit Bleu*. Abgedruckt in: Marinetti: *Jugements de la presse française et italienne sur La Conquête des Étoiles*, S. 1-5, hier S. 5.

14 Jules Bois in *Gil Blas*. Abgedruckt in: ebd., S. 7.

15 Philippe-Emmanuel Glaser in *Le Figaro*, 1902. Abgedruckt in: ebd., S. 12-13, hier S. 12.

16 Henri Ghéon in *L'Ermitage*. Abgedruckt in: ebd., S. 13-14, hier S. 14.

17 Rachilde in einem Brief an Marinetti. Abgedruckt in: ebd., S. 21-22, hier S. 21f.

angesichts der hier verdichteten Entfesselung der Elemente scheine das Buch, »selon une phrase de Shelley, ›peint avec les couleurs du tremblement de terre et de l'éclipse‹«.[18]

Zwei Aspekte von Marinettis Wirken wurden hier also bereits deutlich und öffentlich thematisiert: Zum einen, dass sein Schreiben sich auszeichnete durch Fabulierlust, durch den Hang zur Übertreibung, Oppulenz und Überschwang. Zum anderen die Tatsache, dass er sehr genau wusste, welche Bedeutung im Literaturbetrieb der Inszenierung des Textes und seines Erscheinens wie auch der Inszenierung der Person des Autors zukommt. Dass Marinetti diese Mechanismen mit pointiertem Spott bedachte, zeigt seine Publikation *Gabriele D'Annunzio intime* von 1903. Marinetti beschrieb hier seine ersten Begegnungen mit dem Dichter an dessen ländlich-bescheidenem Herkunftsort in der italienischen Provinz und D'Annunzios Selbstinszenierung vor der Menge:

> Le chantre aristocratique et hautain des »*Vierges aux Rochers*« venait donc s'incliner sur les foules haillonneuses et cueillir soigneusement (avec quelles pattes effarochées d'angora, mon Dieu!) des hommages et des votes dans la paume boueuse de la glèbe. C'était là une attitude originale et quelque peu absurde, qui affriolait singulièrement ma curiosité de lettré et de psychologue. Je m'attendais néanmoins à le trouver plus puissant que jamais, souple et cruel comme une lame d'acier miroitant au soleil.
> Durement corseté d'ambition et d'orgueil, mâchant avec indifférence l'ivraie des injures, le poète saurait mieux que tout autre jongleur politique, faire pirouetter la Vérité et montrer ses mille et une faces selon les groins ou les fronts purs des auditeurs.[19]

Für den Geltungsdrang und die Machtphantasien des Emporkömmlings hatte Marinetti einen scharfen Blick:

> Plutard à Milan, dans un banquet de littérateurs, je rencontrais D'Annunzio à la fois extenué et rajeuni par l'ivresse du travail et de la gloire. Ses yeux continuellement aiguisés électrisés par l'angoisse et l'attente du triomphe, resplendissent etrangement dans sa face

18 Paul und Victor Margueritte in einem Brief an Marinetti. Abgedruckt in: ebd., S. 25.

19 Filippo Tommaso Marinetti: *Gabriele d'Annunzio intime*. Mailand 1903, S. 7. https://archive.org/details/gabriele-dannunzio-intime-1903/page/n3/mode/2up [14.1.2022]

> palie, dessechée et comme brulée par le soleil de l'Ambition interieure …
> Dans le désir de pousser toujours plus loin, les confins de son âme impérieuse et de son esprit créateur, il aboutissait, hélas, à une colossale méprise: il croyait donner à sa littérature une portée politique, tandis qu'il ne donnait à sa vie qu'une portée littéraire!
> Relisez-donc le prologue des »*Vierges aux Rochers*« par exemple; Gabriele D'Annunzio y discute longuement politique et sociologie, rêvant d'asservir les foules à quelque fantastique empire de Rome dont il serait l'empereur.[20]

Die Tendenz, dem Leben eine literarische Tragweite zu geben, es durch die Gabe der Phantasie zu etwas Bedeutendem zu stilisieren, stellte Marinetti als eine Folge der Einbildungskraft des Schriftstellers dar:

> Le 1er mars 1901, à neuf heures du soir, dans la vaste salle souterraine du théâtre Olympia, D'Annunzio inaugurait l'Université Populaire Milanaise, en lisant son dernier poème »*La Chanson de Garibaldi*«. L'auteur du »*Feu*« nota, dès le début de son trop long discours préliminaire, le fait inusité d'un poète inaugurant une Université Populaire. Naturellement, il s'empressa d'en tirer de merveilleux présages pour la renaissance intellectuelle et morale de l'Italie.
> A Florence, quelque jours auparavant, Gabriele D'Annunzio avait renoncé à sa candidature politique, déclarant que son œuvre illuminante de citoyen et de poète aurait plus d'efficacité loin du Parlement et des clientèles électorales. Mais tout le monde savait bien qu'il refusait la lutte uniquement parce que son infaillible instinct méridional y flairait un second échec.[21]

Marinettis eigene weitere Arbeit war durch das Wissen um die Wirkmächtigkeit solcher Inszenierungen geprägt: Nach dem Erscheinen der Rezensionen zu seinem ersten Gedichtband nahm er die Anregungen seiner Förderer und Kritiker auf, wie der darauffolgende Gedichtband *Destruction* (1904) erkennen lässt. Gewidmet ist er der »Stadt Paris«, dem Leben in der modernen Gegenwart, dessen unterschiedliche Aspekte die »Poèmes lyriques« in freien Versen beleuchten. Deutlich markiert wurden hier die intertextuellen Bezugnahmen auf die zeitgenössische europäische Literatur. Auch dieses Buch beginnt

20 Ebd., S. 17f.
21 Ebd., S. 21.

mit der Anrufung des Meeres: Es sei unbegrenzt und göttlich, ein aus den zerbrechenden Händen des sterbenden Gottes gefallenes Schwert, das sich grossartig eigne zum Angriff auf die Sterne.[22] Doch die Naturgewalten drohen den menschlichen Zwecken dienstbar gemacht zu werden: Bald werden die »taureaux géants de vapeur« auf ihm »les énormes chariots des Constellations«[23] schleppen. Vor diesen neuen Herren soll das Meer sich hüten, fordert das artikulierte Ich, das die Naturkräfte gerne in sich selbst zur Entfesselung bringen möchte:

> ô turbulente Mer, ô Mer aventureuse! …
> Tu es en moi, comme je te désire! …
> Galope donc avec ivresse dans mon cœur élargi,
> avec la meute acharnée de tes tempêtes aboyantes,
> donnant du cor, à pleins poumons, vers les étoiles,
> sous ton panache romantique de nues échevelées.[24]

Das Streben ins Unbegrenzte, Ewige, Grosse angesichts der Unvollkommenheit der irdischen Realität wird zum leitenden Thema: Hier erscheint nicht mehr die »Entrückung der Seele in Rausch und Traum«[25] als Mittel zur Befreiung wie bei Baudelaire, denn die Flucht in die Irrealität wird abgelehnt. Und auch die Liebe bringt keine Erlösung, nicht einmal kurzfristig: Die Versuche der Menschen, die Distanz zwischen einander zu überbrücken, scheitern. Thematisiert wird dies im Gedicht *Nocturne* (à trois voix), im Gespräch zwischen einem Mann und seiner Geliebten: Die »Stimme der Frau« und die des Mannes wechseln sich ab, doch anders als in Richard Dehmels Gedicht *Verklärte Nacht*, in dem die Liebe Zuversicht in das sich entwickelnde Leben verleiht, drückt hier der Mann seinen Unmut über die nicht aufzuhebende Isolation und Vereinzelung des Menschen aus und blickt nach den Sternen:

> Hélas! ma bien-aimée, tu es pour moi
> plus triste et plus lointaine entre mes bras,
> qu'une intangible Étoile naufragée! …[26]

22 Filippo Tommaso Marinetti: *Destruction. Poèmes lyriques*. Paris 1904, S. 12. https://archive.org/details/destructionpomoomarinoft/page/12/mode/2up [14.1.2022]
23 Ebd., S. 15.
24 Ebd.
25 Paul Hoffmann: *Symbolismus*. München 1987, S. 68.
26 Marinetti: *Destruction*, S. 56.

Immer seien die Menschen allein dem Geschick und den grossen Blöcken aus Schmerz ausgesetzt, die über ihren Köpfen hängen. Eine dritte Stimme, die des Meeres, antwortet:

> Pars donc, ô mon enfant, braquant les yeux de ton délire! …
> Escalade les brunes montagnes de la nuit,
> visite les Étoiles, une à une,
> ces villes d'or maudites aux crénaux de diamant
> que tu rencontreras, de distance en distance,
> sur l'immense Voie Lactée! …
> Tu t'en iras par les chemins du Ciel
> de firmament en firmament,
> suivant au loin le clair sillage d'une comète,
> haletant de désir vers Celle que tu portes … enchaînée dans ton cœur, mais intangible! …
> … attachée à tes lèvres, mais à jamais lointaine! …
> … vers celle qui ne peut t'appartenir
> malgré le spasme affreux qui vous déchire! …
>
> Tu t'en iras, tu t'en iras jusqu'aux confins du ciel
> Et tu seras toujours aussi loin d'Elle,
> qu'en la serrant d'amour entre tes bras! …[27]

In einem weiteren Gedicht aus diesem Band, *La chanson du mendiant d'amour*, erscheint ein Bettler, »affamé d'Idéal«,[28] der Liebe und Küsse stiehlt, um seinen Traum zu nähren.

Begann der Band mit der »Invocation à la Mer toute-puissante pour qu'elle me délivre de l'Idéal«, so schliesst er mit der »Invocation à la Mer vengeresse pour qu'elle nous délivre de l'infame Réalité«.[29] Zunächst ist »Contre la Terre« die Losung: »La Terre! … oh! le dégoût de vivre sur son dos, / comme les singes bariolés des foires!«[30] Und daher die Forderung:

> Détruisons! Détruisons! Détruisons!
> Puisqu'il n'est de splendeur qu'en ce verbe farouche
> et tranchant ainsi qu'un couperet de guillotine,
> détruisons! Détruisons! Détruisons! …

27 Ebd., S. 60f.
28 Ebd., S. 71.
29 Ebd., S. 215.
30 Ebd.

Ô Mer gonflée de haine et de rancune éternelles,
mes veines ont absorbé ta démence liquide […]

Mon cœur t'a bue! …
Et je te sens aussi monter et bouillonner
dans mes entrailles, en marées de colère […]

Bondis, bondis, enfin hors de mon corps
de plage en plage! C'est moi qui te déchaîne, ô Mer,
vers un carnage atroce, vers l'impossible Destruction.

L'heure a sonné pour le naufrage de la terre! …[31]

Es heisse, »la Mer libératrice« werde die Erde verschlingen, und dies sei auch »le seul chemin qui me conduit à l'Infini!«,[32] so das artikulierte Ich:

Mais qu'attends-tu, ô Mer? Hâte-toi!
Hâte-toi de dévorer la terre …

Détruisons! Détruisons! Détruisons!
Puisqu'il n'est de splendeur que ce verbe effroyable
et fracassant comme un marteau cyclopéen,
détruisons! Détruisons! Détruisons![33]

Der zweite Teil richtet sich »Contre les villes«: An die alten Bettler, Marodeure und Landstreicher mit blutigen Füssen, die wie räudige Hunde von wütenden Küstern aus den Kirchen geworfen würden, ergeht die Aufforderung, den Blick dem befreienden Meer zuzuwenden und es anzubeten:

»Du Ciel? … en voulez-vous, ô rats présomptueux? …
Le ciel n'est plus pour vous qu'un soupirail,
grillé de fils téléphoniques.«[34]

Im dritten Teil folgt die Parole »Contre l'espoir de rebâtir«. Aufgefordert wird hier das Meer, alles zu überwältigen und zu zerschmettern:

31 Ebd., S. 217-219.
32 Ebd., S. 215.
33 Ebd., S. 220.
34 Ebd., S. 225.

– Quand tout sera détruit?
– Quand tout sera détruit. Oh! Plus ne nous donnons de la peine
de rebâtir les fabuleux échafaudages
d'un Grand Monde idéal,
sur les ruines de l'Ancien! …
Quoi que nous rêvions, nous n'enfantons que Haine.
La main de l'homme ne sait construir
que des cachots, et forger que des chaînes! …
[…]
Regardez! Regardez! Rôdeurs et Maraudeurs
Eternels chemineaux aux pieds sanguinolents,
mes frères bien-aimés, ô derniers surviviants,
déjà la Mort enfonce son ongle d'or crochu
sur l'arc de l'horizon noirâtre …
comme un croissant de lune aux bonaces d'été![35]

Wo der Untergang so oppulent und ausschweifend besungen wird, steht offensichtlich nicht die Forderung nach der realen Herbeiführung der Zerstörung im Zentrum. Es lässt sich vielmehr der Anspruch der »poetischen Alchimie« Baudelaires erkennen, »am Widerstand des widerwärtigen Stoffes die dichterische Potenz zu bewähren«[36] – des Stoffes, den hier das webende und wuchernde Leben auf der Erde darstellt, das »le dégoût de vivre sur son dos« hervorruft.

Visuell umgesetzt wurde diese Vorstellung in der von Alberto Martini angefertigten Titelzeichung für die Literaturzeitschrift *Poesia*, die Marinetti von 1905 bis 1909, zunächst zusammen mit Sem Benelli und Vitaliano Ponti, in Mailand herausgab. Sie zeigte, indem sie programmatisch an die symbolistische Ästhetik und die Thematik von *Destruction* anschloss, die Allegorie der Dichtung mit leierförmigem Bogen, die allein auf der Spitze eines Berges steht und einen – vielleicht tödlichen, vielleicht aber doch die Liebe entzündenden – Pfeil abgeschossen hat auf das sich am Fusse der Klippen wälzende Gewürm aus Teilen von ineinander verschlungenen und einander verschlingenden und erneut reproduzierenden menschlichen, tierischen, pflanzlichen und dämonischen Wesen.[37] Marinetti präsentierte die Zeitschrift als »internationale Rundschau« und betonte durch die

35 Ebd., S. 231.
36 Paul Hoffmann: *Symbolismus*. München 1987, S. 30.
37 *Poesia* 1, H. 1, Februar 1905. http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnaai190502-01&e=-------en-20--1--txt-txIN------- [14.1.2022]

Gestaltung ihre kosmopolitische, übernational-europäische Ausrichtung. Die durchwegs mehrsprachigen Hefte bauten auf die als selbstverständlich angenommene Multilingualität ihrer Leser und enthielten neben italienischen zahlreiche französische, deutsche, englische, spanische, brasilianisch-portugiesische, neugriechische, rumänische, ungarische und russische Gedichte, Prosa- und Dramentexte, jeweils mit oder auch ohne Übersetzung, sowie z.B. auch Übertragungen japanischer Tankas ins Italienische,[38] daneben viele Rezensionen, Dichterporträts und Widmungsgedichte an bestimmte Autorinnen und Autoren, etwa von Marinetti an den Mallarmé-Schüler und literarischen Anarchisten Stuart Merrill,[39] sowie Literaturwettbewerbe speziell für die Abonnenten. Anzeigen machten auf in anderen Ländern erscheinende Literaturzeitschriften aufmerksam. *Poesia* wurde zum Forum des Austauschs, indem sie eine ganze Anzahl der bei Zeitungen in ganz Europa beliebten Umfragen zu verschiedenen Themen lancierte, so etwa die folgende »Enquête« von 1905 zur poetisch inspirierenden Schönheit der Italienerin:

> I grandi poeti d'ogni tempo e di ogni nazione, dal Petrarca al Goethe, dal Byron al Lamartine, hanno cantato in versi immortali la sovrana bellezza della donna italiana. Ci è parso quindi nobile e adatto ai molteplici aspetti di *POESIA* indagare quali sensazioni estetiche questa bellezza ispiratrice abbia suscitato nell'anima dei poeti stranieri contemporanei. A questo fine abbiamo rivolto ai maggiori poeti e letterati d'Europa la seguente domanda: *Veuillez nous dire en vers ou en prose ce que vous pensez de la beauté inspiratrice de la femme italienne en ajoutant vos impressions inédites et vos souvenirs personnels*.[40]

Autorinnen und Autoren aus ganz Europa sandten ihre Antworten ein. Rachilde etwa, die in ihren Romanen Themen wie Frauenemanzipation und sexuelle Identität diskutierte, schrieb nur einen einzigen Satz: »La beauté de la femme italienne n'a qu'un défaut mais elle l'a bien: c'est d'être classique.«[41] Dass auch ausländische Zeitungen wie *Le Temps* und die *Pall Mall Gazette* über die Ergebnisse der Umfrage

38 *Poesia* 1, H. 11, November 1905, S. 29.
39 *Poesia* 4, H. 3, April 1908, S. 7-8. Vgl. dazu Marjorie Louise Henry: *La contribution d'un Américain au Symbolisme français. Stuart Merrill*. Paris 1927, S. 36.
40 *Poesia* I, H. 8, September 1905, S. 17.
41 *Poesia* I, H. 4, Mai 1905, S. 3.

berichteten, ist ein Beispiel dafür, wie sehr sich Marinetti stets darum bemühte, eine möglichst breite Beachtung seiner Aktivitäten zu erreichen. Gesamteuropäische Resonanz fand dann auch das Thema der nächsten Umfrage, das für die weitere Entwicklung von Marinettis Poetologie von zentraler Bedeutung sein sollte:

> **Inchiesta Internazionale di »POESIA« sul Verso Libero**
> Poichè le ultime riforme ritmiche e metriche, compiute o tentate nella poesia italiana, accennano a generar confusione nei cultori meno esperti d'arte poetica, abbiamo pensato interrogare le persone più competenti, affinchè la loro parola serva a chiarire le ragioni e le forme delle ultime libertà tecniche in poesia. La nostra rivista dunque rivolge ai maggori poeti d'Italia le seguenti domande:
>
> **1.° Quali sono le vostre idee intorno alle più recenti riforme ritmiche e metriche introdotte nella nostra letteratura poetica?**
>
> **2.° Quali sono le vostre idee pro e contro il così detto »verso libero« in Italia, derivato dal »vers libre« francese che Gustave Kahn ha creato in Francia?**
>
> E perchè la discussione sia più vasta e più concludente, *Poesia* rivolge ai maggiori poeti e critici di Francia e d'Europa la seguente domanda:
>
> **Que pensez-vous du »vers libre«?**[42]

Von den eingehenden Stellungnahmen wurde zuerst der Beitrag von Gustave Kahn abgedruckt, der die schrittweise Lösung der französischen Literatur vom Alexandriner und die Wendung hin zum freien Vers nachzeichnete und sie in Zusammenhang brachte mit den von der Aufklärung angestossenen philosophischen Debatten und den gesellschaftlichen und politischen Umwälzungen der Moderne:

> […] l'instauration du vers libre dans la poesie française fut de première importance. A premiere vue, certes, il semble que ce qui dans la question du vers libre doit le plus compter, c'est la beauté des poésies en vers libres. En y réflechissant mieux, c'est non point

42 *Poesia* I, H. 9, Oktober 1905, S. 4.

> un détail, mais un fait corollaire et de seconde valeur. Le principal fut que le vers libre rompit une routine quasi-séculaire. Il est exact, quoique cela puisse paraître invraisemblable encore à certaines personnes et non d'intelligence médiocre ni de talent restreint, qu'en un pays de criticisme comme la France, il fallait que l'instrument de la poésie fut modifié. Songez que chez ce peuple qui a aboli la royauté, l'oligarchie, qui a touché à la propriété, à la liturgie, aux lois anciennes de la famille, où tant de bons esprits se sont émancipés des lois réligieuses, où l'audace philosophique est grandie, où la franchise morale met en question toute la vieille éthique, où de nouveaux rapports sociaux sont étudiés avec netteté, il n'y avait qu'une idole fixe, absolue, universellement vénérée: l'alexandrin. Pourquoi? Parce que l'alexandrin était une tranquille moyenne tirée parmi tant d'autres modèles de rythmes de la tradition mediévale.[43]

Der freie Vers modifiziere die Einheit des Verses und setze an die Stelle der Kadenz den Gesang, und daher sei er die lyrische Form der Zukunft:

> Son jeu de strophes et de rythmes permet à tout poète d'exprimer sa personnalité par le choix qu'il en fait; et les inventions qu'il y peut apporter sont nombreuses, car les combinaisons de strophe libre sont aussi variées que celles des notes. Avouerai-je qu'il est difficile. Oui! car il y faut de l'oreille. L'ancien vers français n'a pas d'harmonie constitutive réelle, mais il en a une acquise, par l'accumulation des auditions, par l'habitude; le vers libre ne l'a point, il l'évite; son harmonie neuve demande quelque effort à celui qui la crée et un peu aussi à celui qui doit la discerner, s'il s'est habitué exclusivement à l'antique cadence.[44]

Es handle sich bei den neu entstehenden Texten dennoch keineswegs um Prosa, denn Rhythmus, Reim und Assonanz würden hier mit viel größerer Präzision und Adäquatheit eingesetzt als in der früheren Lyrik. Wenn man hier von »Traditionsbruch« sprechen könne, dann im Sinne der Impressionisten und von Rodin und Chéret wie auch von Musikern, die nach neuen Harmonien suchten.[45] Der Symbolis-

43 *Poesia* 1, H. 11, November 1905, S. 39-41.
44 Ebd., S. 40.
45 Vgl. ebd., S. 41.

mus und der freie Vers seien zwar zeitgleich entstanden, aber keineswegs untrennbar miteinander verbunden; auch ein Realist könne sich sehr wohl des freien Verses bedienen, genauso wie ein Symbolist der Prosa.[46]

Richard Dehmel schrieb, der Einsatz für den freien Vers habe in der deutschen Lyrik nicht mehr dieselbe Bedeutung wie in der französischen oder italienischen:

> C'est par Goethe et par ses contemporains que notre art lyrique fut delivré de ces règles strictes d'un mètre fixe, que l'idolatrie latine des Humanistes nous avait imposées. […] en Allemagne, c'est aujourd'hui une chose tout à fait convenue qu'un poète original a son rythme original; s'il maîtrise l'art, il peut être aussi libre qu'il le veut, c'est-à-dire: aussi lié que son art le veut.[47]

Kritisch liess sich dagegen Arno Holz vernehmen: Die Lyrik sei weltweit bankrott, denn auch die Verse der jüngsten Zeitgenossen seien formal nicht von denjenigen ihrer Grossväter, des Mittelalters oder der Antike zu unterscheiden. Wie weit man auch in die Literaturgeschichte zurückschaue, man gelange immer zum selben grundlegenden Prinzip: zu einem Rhythmus, der um seiner selbst willen da sei und keine eigentliche Funktion habe.[48] Daher habe er bereits in seinem *Phantasus* eine neue Lyrik vorgestellt und sie in seiner Schrift *Revolution der Lyrik* 1899 wie folgt definiert: »une lyrique qui renonce à toute musique moyennant les paroles comme but absolu, et qui, quant à la forme, est soutenue seulement par un Rhythme qui ne vit plus que de ce qui tend à son expression à travers lui«.[49]

Um zu verdeutlichen, was damit in der Praxis gemeint war, brachte *Poesia* gleich in der darauffolgenden Nummer einen Textausschnitt aus Holz' *Phantasus* in der französischen Übersetzung von Benno Geiger.[50] Zu den verschiedenen Aspekten der Forderung nach einer neuen Lyrik, die Holz in der Antwort auf die *Poesia*-Umfrage nur skizzierte, hatte er sich in *Revolution der Lyrik* eingehend geäussert und mit dem Fazit geschlossen: »Man revolutioniert eine Kunst also nur, indem man ihre Mittel revolutioniert. Oder vielmehr, da ja auch

46 Ebd., S. 40.
47 Ebd., S. 57.
48 Ebd., S. 58.
49 Ebd.
50 *Poesia* 2, H. 8, Juli 1906, S. 5-7.

die Mittel stets die gleichen bleiben, indem man ganz bescheiden nur deren Handhabung revolutioniert.«[51] Die von ihm vorbereitete »Revolution der Lyrik« werde erst dann eintreten, wenn diese Kunst »sich von jenem Prinzip, das sie noch immer einengt, […] endlich emanzipiert und ein neues […] an dessen Stelle setzt«.[52] Um dieses neue Prinzip zu erreichen, müsse man erstens auf den Reim verzichten, denn sobald man denselben Reim verwende wie ein früherer Dichter, streife man meist auch »denselben Gedanken«.[53] Zweitens sei die Strophe abzuschaffen, denn bei der Wiederholung einer Strophe klinge durch sie »ein geheimer Leierkasten«.[54] Zwar hätten vielleicht tatsächlich bereits Goethe und Heine in »freien Rhythmen« geschrieben, doch noch ohne sich vom »falschen Pathos« der Worte zu befreien: Wenn etwa Heine in den Nordseebildern »Meer« sage, klinge es »wie ›Amphitrite‹«.[55] Die »zeitgenössische französische vers-libre-Bewegung« sei »nur erst bis zu den sogenannten ›freien‹, noch nicht aber schon zu den *natürlichen* Rhythmen«[56] gekommen, die es anzustreben gelte: »Der Rhythmus, den ich will, ist nicht mehr der freie, sondern ich will den notwendigen.«[57] Es müsse »der Klang eins mit dem Inhalt« sein, denn genau diese Konzentration auf die »Klangwirkungen« sei das der Lyrik Eigene.[58] Ein Satz dürfe im Gedicht nicht wie in der Prosa referieren, sondern er müsse darstellen; dies sei die »ganze ›Revolution der Lyrik‹«.[59] Die im *Phantasus* auffallende besondere »Druckanordnung – unregelmäßig abgeteilte Zeilen und unsichtbare Mittelachse«, habe er gewählt,

> um die jeweilig beabsichtigten Lautbilder möglichst auch schon typographisch anzudeuten. Denn wenn irgend eine bisher, so ist es gerade diese Form, die, um ihre volle Wirkung zu üben, den lebendigen Vortrag verlangt. […] Was ich auf diese Weise gegeben, ich weiß, sind also gewissermaßen nur Noten. Die Musik aus ihnen

51 Arno Holz: *Revolution der Lyrik*. In: Alfred Döblin: *Arno Holz. Die Revolution der Lyrik. Eine Einführung in sein Werk und eine Auswahl.* (Schriftenreihe *Verschollene und Vergessene* der Akademie der Wissenschaften und der Literatur). Wiesbaden 1951, S. 38-80, hier S. 41 f.

52 Ebd., S. 44.

53 Ebd., S. 48.

54 Ebd., S. 49.

55 Ebd., S. 50.

56 Ebd., S. 50f.

57 Ebd., S. 60.

58 Ebd., S. 61.

59 Ebd.

> muß sich jeder, der solche Hieroglyphen zu lesen versteht, allein machen.[60]

Anders als bei Mallarmé spielte hier aber die weisse Fläche selbst und ihr Verhältnis zum Text keine Rolle. Die Mittelachse wählte Holz vor allem aufgrund der unterschiedlichen Zeilenlängen: »Denn wenn vielleicht die eine Zeile nur eine Silbe enthält, enthält vielleicht bereits die nächste Zeile zwanzig Silben und mehr. Ließe ich daher die Achse statt in die Mitte, an den Anfang legen, so würde dadurch das Auge gezwungen sein, immer einen genau doppelt so langen Weg zurückzulegen.«[61] So viel Kraftverschwendung dürfe man dem Leser nicht zumuten. Keinesfalls aber, so wehrte er sich gegen seine Kritiker, gehe es ihm jemals darum, Formen zu bilden, die an »die Scherze des siebzehnten Jahrhunderts« erinnerten, also an Figurengedichte: »Es ist mir vollkommen gleichgültig, ob ein ›Liebeslied‹ bei mir ›Herzform‹ hat, oder ob es wie ein altes Ritterpferd aussieht«.[62]

Obwohl Holz in der *Poesia*-Antwort beklagte, dass bisher kaum jemand seinen Empfehlungen gefolgt sei, war die Bedeutung seiner *Revolution der Lyrik* den Zeitgenossen bewusst: 1912 sollte auch Herwarth Waldens Zeitschrift *Der Sturm* einen Teilabdruck des *Phantasus* bringen[63] und damit auf den Vorläufer hinweisen, der für die »Wortkunst-Theorie« der *Sturm*-Autoren mit ihrer Ablehnung des Metrums, der Propagierung des Rhythmus und der Konzentation auf das einzelne Wort die Richtung angezeigt hatte.

Poesia führte die Diskussion über den freien Vers mehr als ein Jahr lang. Die Frage der Modernisierung des Verses führte auch zum Zerwürfnis der Herausgeber: Benelli bereitete eine Schrift zur *Esthétique de l'hendécasyllabe* vor, und Marinetti war nicht bereit, *Poesia* zum Instrument der Verbreitung einer Versreform zu machen, die den traditionellsten Regeln der poetischen Form verbunden blieb. Ponti und Benelli verliessen daraufhin 1906 die Redaktion.

Le Roi bombance

Ende 1905 erschien Marinettis »Tragédie satirique« *Le Roi Bombance*, und damit kam es in *Poesia* zu wesentlichen Veränderungen.

60 Ebd., S. 52.
61 Ebd., S. 72.
62 Ebd.
63 *Der Sturm* 3, H. 110, Mai 1912, S. 43-46.

Marinetti veröffentlichte die gesammelten Rezensionen zum Drama, um in der Zeitschrift einen zweiten, ganz anderen Akzent zu setzen. Bisher hatte sie sich der Propagierung der europäischen und internationalen Literatur der Gegenwart um 1900 gewidmet. Dabei liessen zahlreiche Beiträge die Verfalls- und Todesthematik der Jahrhundertwende schon im Titel anklingen: *Le désir de la mort*, *Au Prince Hamlet*, *Dubbio*, *Disillusione*, *Il suicida*, *L'orient*, *Triste adagio*, *Lasciando Venezia*, *Novembre*, *Il Giardino di Proserpina*, *Harmonies en gris et noir*. Diese bisherige ruhige, kontemplative Grundstimmung und die Kultivierung des Bewusstseins, zu einer internationalen Dichtergemeinschaft zu gehören, wurde nun aufgesprengt: Durch das Gelächter eines gewalttätigen Fettwanstes und die Schreie der revoltierenden Halbverhungerten.

Das Drama *Le Roi Bombance* erinnerte die Zeitgenossen in vielem an *Ubu Roi*. Gustave Kahn hatte Marinetti 1903 mit Jarry bekannt gemacht und der Kontakt wurde später aufrechterhalten, Jarry äusserte 1905 seine Begeisterung über Marinettis neues Stück.[64]

Der erste Akt der Tragödie beginnt im Park des Schlosses von Roi Bombance, das einer grossen Torte ähnlich sieht. In diesem Königreich, in dem »jeder nur an den eigenen Magen denkt«,[65] gelingt es den Küchenjungen Syphon, Tourte und Béchamel durch die Unterstützung des Volkes, zu Regierungsmitgliedern zu werden. Doch einmal im Palast eingezogen, vergessen sie ihre Herkunft und die hungerleidende Bevölkerung bleibt vom Zugang zu den Fleischtöpfen ausgeschlossen.

Grotesk, obszön, makaber, absurdistisch und ekelerregend, zeigt das Drama die Mitglieder des Hofstaats und die revoltierenden Affamés als gleichermassen gierig-verfressen und gewaltbereit. Marinettis »Tragédie« war, so Günter Berghaus, ähnlich wie *Ubu Roi* ein Angriff auf die Theater-Hochkultur durch den Einsatz inhaltlicher Versatzstücke aus der Tradition des populären Theaters, v.a. des Grand-Guignol mit seinen grotesken Horrorszenen; der Unterton des Stücks war anarchisch, die Forderung nach Freiheit und individueller Erfüllung war gepaart mit der Begeisterung für die Rebellion, der Ruf nach Umsturz der etablierten Ordnung ging einher mit der Verhöhnung von Korruption und religiöser Heuchelei.[66]

64 Vgl. Günter Berghaus: *Futurism, Dada, and Surrealism: Some Cross-Fertilisations Among the Historical Avant-Garde*. In: ders. (Hg.): *International Futurism in Arts and Literature*. Berlin/New York 2000, S. 271-304, hier S. 273.

65 Baumgarth: *Geschichte des Futurismus*, S. 13.

66 Vgl. Berghaus: *Futurism, Dada, and Surrealism,* S. 273.

Unter dem Titel *I trionfo di »Roi Bombance«* druckte Marinetti in *Poesia* über Monate hinweg Kritiken aus der italienischen und europäischen Presse ab sowie dann 1909 Rezensionen zu der mit grossem Echo aufgenommenen Erstaufführung in Paris. In den Besprechungen wurde häufig auch noch ein anderer Vorläufer genannt:

> Comme ceux de Rabelais, le héros de M. Marinetti est un héros gastronomique, et sa pièce est une satire sociale sous un apologue culinaire. Par sa gigantesque corpulence et par son extraordinaire capacité stomacale, le Roi Bombance, servi par les Marmitons Sacrés, symbolise la classe des repus et des satisfaits. En vain, les pauvres et les affamés se révoltent-ils contre la gloutonnerie de l'obèse et dévorant monarque. Leurs estomacs creux ne peuveut digérer la nourriture inaccoutumée qu'ils absorbent et qu'ils vomissent bruyamment.[67]

Andere Kritiker hatten diesbezüglich Vorbehalte: »La tragedia è rabelaisiana, ma più assai nella forma, anzi nelle proporzioni materiali di uomini e fatti, che nello spirito.«[68] Tatsächlich ist *Le Roi Bombance* wenig karnevalesk im Sinne einer närrischen Auflösung der Grenzen zwischen oben und unten, zwischen Spass und Ernst: Die utopische Vision einer egalitären Gesellschaft ist hier nicht auszumachen. Einen Aktualitätsbezug des Dramas konnten die Rezipienten zwar sehr wohl erkennen, doch wurde er unterschiedlich gedeutet. Zum einen wurde die Handlung auf das Kräftemessen zwischen den unterschiedlichen politischen Lagern bezogen, das in verschiedenen Ländern des zeitgenössischen Europa zu beobachten war:

> La mort de Ripaille, premier ministre et grand cordon bleu du roi, a déchaîné de terribles convoitises dans la foule des affamés que les discours mirobolents des marmitons sacrés et autres bonimenteurs socialistes poussent peu à peu à la révolte. Le château Bombance est assiégé. Les affamés défoncent les portes et se mettent enfin à table. La description de l'orgie au troisième acte et la victoire du principe individualiste qui triomphe avec le roi Bombance au quat-

67 Henri de Régnier im *Journal de Débats,* wiederabgedruckt in: *Poesia* 5, H. 6, Aprl 1909, S. 44.

68 Rezension von Ettore Janni aus dem *Corriere della Sera*, wiederabgedruckt in: *Poesia* 1, H. 11, November 1905, S. 5.

> rième acte font de cette tragédie l'une des plus éloquentes satires et réfutations de l'optimisme socialiste.[69]

Nach der Pariser Aufführung von *Le Roi Bombance* bezeichnete *La libre parole* das Stück als eine auf die aktuellsten politischen Ereignisse in Frankreich und auf bestimmte Personen gemünzte Satire. Angeprangert werde darin die Selbstbereicherung des Präsidenten und der Parlamentarier, besonders die (in Wirklichkeit erst 1906 erfolgte) Erhöhung der Bezüge der Deputierten auf 15000 Franc jährlich:

> […] l'auditoire du *Roi Bombance* était effaré par les mots crus, par les images dégoûtantes. L'auteur invoque pour excuse que les mots crus et les images dégoûtantes affluent naturellement pour peindre le monde parlementaire, la mentalité parlementaire, les mœurs parlementaires. Depuis l'alerte du wilsonisme, surtout depuis l'alarme du panamisme, les politiciens ont adopté une tactique bien simple: commettre tant de saletés, et de telles saletés, que la presse honnête n'ose plus les imprimer, que les honnêtes gens n'aient plus le courage d'en tenir la liste au courant. […] aujourd'hui qu'on vole sans relâche des millions, des dizaines de millions, et qu'on vend à la douzaine les croix, les sinécures, les grâces, les concessions de fournitures ou de travaux, qui peut avoir la constance de tout noter, de tout dénoncer? […] Dans le *Roi Bombance*, il n'est question que de mangeaille, d'entrailles, de digestion, de déjections, d'indigestion. Les maîtres repus font espérer aux prolétaires affamés un festin merveilleux … dans trois mille ans, comme la Sociale-Lucullus. Les prolétaires se lassent d'attendre et dévorent le roi, ses ministres, ses marmitons. […] On reconnaissait tous les types. Les tripes débordantes du roi Bombance évoquaient nécessairement le ventre du Président Fallières, la panse du camarade Jaurès, la vie large, vingt ans de profits, les galas élyséens … […] A bas les Quinze-Mille! Parce qu'ils ont eu la chance incroyable depuis vingt-cinq ans, de ne jamais trouver personne devant eux — que des fantoches et des ganaches — ils supposaient que ça tiendrait debout indéfiniment. Et voilà que ça croule tout seul. […] »A bas les Quinze-Mille!« On pourrait préparer les élections de 1910 sur ce simple programme, pour nommer une Chambre qui deviendrait une Constituante.[70]

69 Rezension von H.M. aus *La Presse*, wiederabgedruckt in: *Poesia* 1, H. 11, November 1905, S. 6.

70 Rezension von Urbain Gohier, wiederabgedruckt in: *Poesia* 5, H. 6, April 1909, S. 41.

Andere Rezensenten waren der Ansicht, dass in diesem Stück überhaupt niemand von der Kritik ausgenommen werde: In besonderem Mass gelte dies auch für die Figur des »Poète«, der ein »maillot bleu constellé d'étoiles d'or« trägt und »L'idiot« genannt wird.[71] Er bietet den Affamés an, ihnen zur Bekämpfung ihres Hungers etwas vorzusingen. Damit bringt er sie gegen sich auf, genauso wie mit seiner Behauptung, er habe hundert Jahre lang das tausendtorige »Manoir de l'Impossile« bewohnt, das auf einer Felsenklippe über dem grenzenlosen Ozean liege, der sich jede Nacht zum Himmel erhebe und es überschwemme – die hier genutzten Formulierungen sind teilweise Zitate aus Marinettis *La Conquête des Étoiles*, was dem Drama eine selbstironische Dimension verleiht. Dennoch scheint der »Idiot« auch klare Momente zu haben, denn zur Frage der Freiheit äussert er sich folgendermassen: »La Liberté? … Cela ne se mange pas! … […] Ne criez pas: ›J'y suis!‹ Vous n'y serez jamais! Plus haut! […] D'ailleurs que feriez-vous, vous, sur la cime souveraine?«[72] Als Estomacreux zusammen mit den Affamés singt:

> À bas les Rois, les lois! …
> nos maîtres les Ancêtres! …
> les Reîtres et les Prêtres! …
> À bas les Rois, les lois! …[73]

wendet der Dichter ein:

> Plus de Rois? … Plus de lois? … Je veux bien. Supprimons-les … mais à la condition de ne pas leur substituer d'autres forces équivalentes! … En vérité, je vous le dis, gare au premier qui veut obéir! …
> Mais je ne puis pourtant pas vous dire: »Gare à celui qui veut commander! …«
> Or donc, que tous vos désirs gloutons et féroces se déchaînent et s'entretuent! … C'est inévitable et fatal! … […]
> Et, sachez-le bien, si l'un d'entre vous […] sentait naître en lui une admiration fervente pour un guerrier puissant entre tous, auréolé

71 Filippo Tommaso Marinetti: *Le Roi Bombance. Tragédie satirique en 4 actes, en prose*. Paris 1905, S. 4. https://archive.org/details/leroibombancetrooma rigoog/page/n17/mode/2up [15.10.2015]

72 Ebd., S. 250.

73 Ebd.

> de force et de courage … que celui-là se déchire aussitôt la poitrine, arrache son cœur de chien esclave et le piétine sous ses pieds! …
> En vérité, quand vous vous serez longtemps accouplés de rage et meurtris de coups effroyables, autour des richesses pyramidales du monde, abattant les légions de vos ennemis comme des gerbes de coquelicots … frappant et tordant des guerriers redoutables comme du linge claquant sur un battoir … vous vous arrêterez tout à coup, telles des lavandières haletantes et fatiguées! …
> Dans la rouge buanderie d'un champ de bataille, vaporant la mort sous un soleil africain, assis sur des monceaux d'or, vous poserez enfin vos mains sanguinolentes à plat sur vos cuisses maillées d'airain! … Et, vous regardant l'un l'autre, au fond des yeux, vous sentirez couler soudain dans vos veines puériles le lait pacifiant de la justice et de l'égalité! …
> Oh! rions de bon cœur! … Oui, à bas les Rois! … à bas les lois féroces! … Vive l'Anarchie débonnaire, dans le sommeil des fortes digestions … dans la fatigue et le dégoût de mordre! …[74]

Daraufhin hetzt Estomacreux die Affamés gegen den Dichter auf: »Aurez-vous bientôt fini d'écouter ce pleutre? … […] Nous voulons abattre toutes les têtes ambitieuses, pour imposer la divine Justice dans le royaume des Bourdes! …«[75] Der »Poète« verteidigt sich, kann aber den Gestank der Affamés nicht ertragen und massakriert sie, worauf er klagt, er sei nun zum Sklaven seines »dégoût« geworden: »Votre sang me dégoûte encore plus que votre peau! […] Je rêve de chanter un sublime chant de mort! …«[76] Weil ihn aber auch das sogleich anwidert, bringt er sich um.

Im letzten Akt ertönt die Stimme von Sainte Pourriture:

> Je suis l'auteur de la résurrection! … Je suis la Déesse de la Fécondation et de la Destruction! … […] Devant l'éternelle réalité de la nature, je suis la force absolue et unique qui demeure toujours identique à elle-même! … […] Quand je parais, le rhythme de la vie s'accélère frénétiquement, et la Destruction hâte ses ravages! …[77]

74 Ebd., S. 251f.
75 Ebd., S. 252.
76 Ebd., S. 254.
77 Ebd., S. 259f.

Ihre Vorhersage lautet: »Vous allez bientôt vous manger l'un l'autre!«,[78] und ihr Begleiter, der Vampirvogel, krächzt:

> D'âge en âge, la race des Bourdes va perfectionner ses mâchoires, dans l'art de s'entre-dévorer, avec une grandissante agilité. Voilà le seul progrès possible!.[79]

Das Stück endet mit einer Sturzflut aus Blut, die die Szene überschwemmt. Im Hinblick auf die historischen Ereignisse des 20. Jahrhundert prophetisch, in seiner schonungslosen Zeitkritik radikal und hinsichtlich der Frage nach der Bestimmung von Mensch und Welt illusionslos, stellte das Drama alle Gewissheiten in Frage ausser der Tatsache der unendlichen Gier und Zerstörungssucht des Menschen, der unaufhörlichen Transformation der Welt im Werden und Vergehen und der Dekomposition in der Natur, dem Prinzip des endlosen Verfaulens.

Das »Projekt Futurismus«

Marinettis nächstes literarisches Werk entstand auf der Basis eines ganz neuen Konzepts. War einmal die Sinnlosigkeit der Versuche »de rebâtir les fabuleux échafaudages / d'un Grand Monde idéal, / sur les ruines de l'Ancien!«[80] konstatiert und die grenzenlose Korrumpiertheit der die Erde bevölkernden »race des Bourdes« beschrieben, musste ein ganz anderes Narrativ erfunden werden, wenn man weiter schreiben wollte, ohne in Redundanzen zu verfallen. Das neue Narrativ erzählte vom radikalen Abbruch des Bestehenden, vom gewaltsam herbeigeführten Untergang der bisherigen Ordnung und von der Herstellung einer neuen Welt, die von einer Menschheit bewohnt ist, die die Zukunft gestaltet unter Inanspruchnahme der modernen Errungenschaften der Technik. Dieses neue Narrativ bedingte auch eine ganz neue Form der Darbietung.

Die folgenden Überlegungen sind von der These geleitet, dass Marinetti mit seinem »Projekt Futurismus« genau dieses neue Narrativ und eine neue Form des Werks erfand. Es setzte bei dem in *Le Roi Bombance* evident gemachten Verfaulungszustand der bestehen-

78 Ebd., S. 266.
79 Ebd., S. 267.
80 Marinetti: *Destruction*, S. 231.

den Welt an – »Voulez-vouz donc pourrir?« war die Frage, die das Gründungsmanifest des Futurismus den Zeitgenossen entgegenschleuderte[81] – und unternahm es, einen Weg darüber hinaus zu weisen. Denn, wie schon Sainte Pourriture es formuliert hatte: »›Le Bonheur est ailleurs!‹ (*Avec un grand geste vers l'horizon.*)«[82]

Entstehen sollte ein Werk, das das ganze Leben umfasste und es neu zu konzipieren und zu interpretieren erlaubte. Zu diesem Konzept des umfassenden Kunstwerks gehört, dass es gattungsmässig keine Einheit mehr bildet, sondern sich aus verschiedenen Komponenten zusammensetzt: Es beinhaltet neben Romanen, Gedichten und Dramen auch die futuristischen Manifeste, Zeitschriften und Zeitungsartikel sowie die Beiträge aus den Kunstgattungen Malerei, Plastik, Musik und Theater, ausserdem performative Elemente wie die Auftritte, Ausstellungen und Aktionen der Futuristen sowie die in der nichtfuturistischen Presse erscheinenden Rezensionen, empörten Reaktionen und Karikaturen.

Die Losung, unter der das neue »Werk« eingeführt wurde, war die der »Sprengung«: »Voici le grand roman boute-feu que je vous ai promis«, beginnt das Vorwort zu *Mafarka le Futuriste* von 1909.[83] Einen Sprengsatz stellt dieser Roman zum einen thematisch dar: Inszeniert wird darin die Aufsprengung bisheriger Strukturen, Verhältnisse und Wertvorstellungen und die mechanisch-künstliche Erschaffung des neuen futuristischen geflügelten Menschen, der sich zum Herrn der Zukunft aufschwingt und »dem die Herrschaft über die Welt nicht genügt«.[84] Zum anderen erhebt der Text den Anspruch, die Gattungskonventionen zu zerstören: Der Roman wird als »polyphonique« bezeichnet – »comme notre âme« – und soll alles gleichzeitig sein: »C'est à la fois un chant lyrique, une épopée, un roman d'aventure et un drame.«[85] Dieses »›stürmische Bedürfnis‹, die

81 *Poesia* 5, H. 2, Februar 1909, S. 1-4, hier S. 3. »Marciare non marcire« lautete dann schon 1915 das später von den Faschisten übernommene Motto auf dem Briefkopf und den Briefumschlägen des »Movimento futurista«. Vgl. Luigi Sansone*: »Parole in libertà« – »Worte in Freiheit« und die typographische Revolution der Futuristen*. In: Evelyn Benesch/Ingried Brugger (Hg.): *Futurismus. Radikale Avantgarde*. Mailand 2003, S. 71-89, hier S. 73.

82 Marinetti: *Le Roi Bombance*, S. 267.

83 Filippo Tommaso Marinetti: *Mafarka le Futuriste. Roman africain*. Paris 1909, S. VII. https://archive.org/details/mafarkalefuturis00mariuoft/page/n9/mode/2up [14. 1. 2022]

84 Filippo Tommaso Marinetti: *Mafarka der Futurist*. Aus dem Französischen von Michael von Killisch-Horn und Janina Knab. München 2004, S. 168.

85 Marinetti: *Mafarka le Futuriste*, S. VII.

Ästhetik zu befreien, die Künste und ihre formalen Gattungen zu entfesseln, um sie in ein dynamisches Chaos zu verwandeln«, stand, wie Felix Philipp Ingold ausführte,[86] in unmittelbarem Zusammenhang mit der Erfahrung des Fliegens und der damit verbundenen »Ekstase des Aufstiegs«[87] und der vom Futurismus im »neuen Reich der Maschinen« angestrebten »Schöpfung des MECHANISCHEN MENSCHEN MIT ERSATZTEILEN«.[88]

Ende Januar 1909 schickte Marinetti ein Schreiben an verschiedene Zeitungsredaktionen und Literaturkritiker, in dem die Gründung des Futurismus bekanntgegeben wurde:

> Die Grundprinzipien der neuen literarischen Schule der Futuristen sind inspiriert von dem gebieterischen Wunsch nach Kampf und Erneuerung um jeden Preis, der jenem Gefühl der Sättigung, der Müdigkeit und der Mutlosigkeit entspringt, das heutzutage jeden bedrückt, der gebildet genug ist, um zu merken, daß die Literatur – besonders in Italien – elendig als Sklavin der Vergangenheit und tausender, unerträglich gewordener Traditionen oder Konventionen dahinschmachtet, daß sie blind, taub und stumm bleibt vor den herrlichen Schauspielen, die der unaufhörliche Feuereifer des heutigen Lebens dem Künstler darbietet. [...] Der Ton des von »Poesia« verkündeten *Manifestes* mußte notwendigerweise sehr gewaltsam sein und ist es auch ... Um Marinetti, um »Poesia«, um das flammende Banner des Futurismus, das, heute erhoben, schon stolz zu Häuptern der äußersten Vorhut der Intellektuellen Italiens flattert, hat sich bereits eine Schar eifriger und kämpferischer Genies gesammelt: Gian Pietro Lucini, Paolo Buzzi, Corrado Govoni, Federico de Maria, Enrico Cavacchioli und andere, viele andere noch, alle jung, alle bewegt von einer heftigen Liebe zur freien Kunst, zum Leben, das ständig seinen großen universellen Pulsschlag beschleunigt, zum Neuen, das von allen Seiten stürmisch und despotisch drängt. Italien muß deshalb dem Dichter Marinetti zutiefst dankbar sein für diese edle und kühne Tat.[89]

86 Felix Philipp Ingold: *Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909-1927. Mit einem Exkurs über die Flugidee in der modernen Malerei und Architektur*. Basel/Stuttgart 1978, S. 283.

87 Ebd., S. 284.

88 Filippo Tommaso Marinetti: *Technisches Manifest der futuristischen Literatur*. In: Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Hg.): *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Reinbek bei Hamburg 1993, S. 282-288, hier S. 288.

89 Text des Rundschreibens nach *L'Unione* vom 4. 2. 1909. Abgedruckt in: Baumgarth: *Geschichte des Futurismus*, S. 31.

Den hier verwendeten Begriff der »Vorhut«, der »Avantgarde«, hatte Marinetti, assoziiert mit dem Begriff »avenir«, erstmals 1906 im Hinblick auf die Dichter der »Groupe de l'Abbaye« um Georges Duhamel, Albert Gleizes und Alexandre Mercereau verwendet, die seiner Ansicht nach beispielhaft ein radikales Engagement zugunsten des literarischen und künstlerischen Schaffens verkörperten.[90] Einen solchen Anspruch erhob er zunehmend auch für sich und die von ihm gegründete futuristische Bewegung. Da in den Manifesten des Futurismus »das Programm der Avantgarde, also die neuen Denk-, Kommunikations- und Kunstformen, zu einer weitgehenden Kohärenz gebracht wurde«, hat Eva Hesse die Ansicht vertreten, dass der Futurismus als »eigentlicher Wendepunkt zur modernen Kunst« nicht als eine avantgardistische Kunstrichtung unter anderen anzusehen ist, sondern »an allen Avantgarden des Jahrhunderts« teilhat.[91]

Mit Blick auf den Futurismus lassen sich bisherige Versuche zu einer »Theorie der Avantgarde« nochmals neu diskutieren. Hanno Ehrlicher hat dies in Auseinandersetzung mit den Arbeiten von Peter Bürger und Gerhard Plumpe unternommen. Nach Ehrlicher bleibt die in Bürgers *Theorie der Avantgarde*[92] vorgenommene »Funktionsbestimmung der Avantgarden als Angriff auf die ›Institution Kunst‹« genauso »wie der Begriff der ›Lebenspraxis‹ eine realitätsferne Hypostasierung«, wenn man »nicht die wechselnden kultur- und zeitspezifischen Kontexte« und die »Eigentümlichkeiten des einzelnen Kunstproduktes« berücksichtigt.[93] Gerhard Plumpe habe dann im Rahmen seines auf Luhmanns Systemtheorie basierenden »literaturgeschichtlichen Evolutionsmodells«[94] die Avantgarden »als intentionierte, doch letztlich gescheiterte ›Coderevolte‹« beschrieben, »die nach der erfolgreichen Ausdifferenzierung des Kunstsystems in der Epoche der Romantik und den daran anschließenden Optionen zur Weiterentwicklung des Systems durch umweltreferentiell bzw. selbstreferentiell operierende Programmierung« im Realismus resp. im Ästhetizismus »an der Rücknahme der Ausdifferenzierung arbeitete«.[95] Dieser Versuch sei von Plumpe als »›politische Über-

90 Vgl. Lista: *F. T. Marinetti*, S. 60.

91 Eva Hesse: *Die Achse Avantgarde–Faschismus. Reflexionen über Filippo Tommaso Marinetti und Ezra Pound*. Zürich 1991, S. 40.

92 Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a.M. 1974.

93 Hanno Ehrlicher: *Die Kunst der Zerstörung. Gewaltfantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*. Berlin 2001, S. 13.

94 Gerhard Plumpe: *Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf*. Opladen 1995.

95 Ebd., S. 14.

codierung‹ charakterisiert worden, die letztlich die Konzeption vom ›Werk‹« als einem »›symbolisch generalisierte[n] Kommunikationsmedium‹ der Kunst auflöste«.[96] Plumpes Modell könne zwar in der Tat die »politischen Implikationen der avantgardistischen Kunstmilitanz« besser berücksichtigen:[97] Der Futurismus werde hier als »Anschlußversuch an das Programm des Nationalismus« beschrieben,[98] womit »historisch vorhandene Nähen der Avantgardebewegungen zu unterschiedlichen politischen Ideologien« betont würden.[99] Allerdings werde damit »deren problematisches Verhältnis« zu stark vereinfacht, indem »den Avantgarden unmittelbare politische Intentionen unterstellt« würden, wobei ausser Acht bleibe, »daß die Entdifferenzierung des Kunstsystems keineswegs als ein Einrücken in vorgegebene politische Funktionszusammenhänge und Übernahme etablierter Programmatiken konzipiert war, sondern vielmehr als totalisierende Ausweitung der im Prozeß der Autonomisierung gewonnenen Eigenlogik der ästhetischen Form ins Soziale«.[100] Wenn der Futurismus sich als »Avantgarde« stilisierte, dann sei dies nicht als ein »Rückgriff auf ein instrumentelles Literaturverständnis« im Sinne etwa »der sozialrevolutionären Theorie des Saint-Simonismus«[101] zu verstehen, also nicht als eine »Funktionalisierung der Literatur zur *art social*«,[102] sondern man könne eher »von einem invertierenden Rückgriff auf das Paradigma der sozial engagierten Kunst sprechen, denn das Dominanzverhältnis von Kunst und Politik wird nun umgekehrt gedacht«.[103] Die »rhetorisch-unmittelbare Überwältigungskraft der Künste« wirke jetzt nicht mehr als ein »Mittel zum Transport expliziter weltanschaulicher Ideen«, vielmehr werde sie »als eine autonome Erscheinung inszeniert, die keiner außerhalb ihrer selbst stehenden rationalen Begründung mehr folgen soll und zu einer monistischen Universalkraft verabsolutiert wird«.[104] Mit ihrem »programma totale« habe sich die futuristische Avantgarde »über die Genzen des Geschichtlichen hinaus ins Absolute erhoben«, wie es Giovanni Lista formulierte, »›sur la cime du monde‹, den feindlichen

96 Ebd.
97 Hanno Ehrlicher: *Die Kunst der Zerstörung. Gewaltfantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*. Berlin 2001, S. 14.
98 Ebd., S. 15.
99 Ebd.
100 Ebd.
101 Ebd.
102 Ebd., S. 15 f.
103 Ebd., S. 16.
104 Ebd.

Sternen gegenüber«.[105] Ein solches Programm jedoch entzieht sich laut Ehrlicher »dem unmittelbaren Zugriff politischer Kategorien; sozial wirksam wird es nicht als politische Funktionalisierung der Kunst, sondern als eine radikale Ausweitung der Kunstautonomie bis zu einem entscheidungslosen Extremismus, der gerade in seiner Grenzenlosigkeit in eine Anpassung an die real gegebenen gesellschaftlichen Machtverhältnisse umschlägt«.[106] Zwar könne der »reversible Extremismus des Futurismus« nicht als »Modell der Avantgarde schlechthin« bezeichnet werden, »doch auch für die nachfolgenden Bewegungen kann gelten, daß sie die Rücknahme der modernen Ausdifferenzierung der Kunst zum verselbständigten Funktionssystem nicht als rationales, theoretisch stringentes Vermittlungsprogramm vollzogen, sondern als aktionistische Expansion ästhetischer Formen«.[107]

Die Frage nach der politischen Rolle des Futurismus, nach der Bestimmbarkeit einer ideologischen Position und besonders nach seiner »Affinität oder Verwandtschaft« zum Faschismus wird in der Forschung seit Jahrzehnten intensiv diskutiert.[108] Bekannt ist Marinettis Freundschaft mit Mussolini ab 1914, die Listenverbindung der Futuristischen mit der Faschistischen Partei Italiens bei den Wahlen 1919 und die auf die schwere Wahlniederlage folgende zeitweilige Trennung Marinettis von Mussolini sowie der Abschied des Futurismus von der Politik 1924 bei gleichzeitiger Beanspruchung einer führenden Rolle auf dem Gebiet der Kultur. Bekannt ist zudem, dass Marinetti sich 1938 gegen Mussolinis antisemitische Gesetzgebung und gegen die Anwendung von rassenideologisch basierten Ausschlusskriterien auf die Kunst wehrte. Damit wurde erreicht, dass sich die Kunst der modernen Avantgarde unter dem Faschismus weiter entfalten konnte, wenn auch zum Teil im Dienst der Propaganda. Mit der Teilnahme an der Biennale von Venedig 1934 und der Wahl Marinettis zum Akademiemitglied wurde der Futurismus dann selbst in den Museen und Akademien etabliert, zu deren Vernichtung er einmal aufgerufen hatte.[109]

In einer der neueren Forschungsarbeiten ging Fernando Esposito

105 Giovanni Lista: *Futurisme. Manifestes – Proclamations – Documents*. Lausanne 1973, S. 89.
106 Ehrlicher: *Die Kunst der Zerstörung*, S. 16.
107 Ebd.
108 Fernando Esposito: *Mythische Moderne. Aviatik, Faschismus und die Sehnsucht nach Ordnung in Deutschland und Italien*. München 2011, S. 337.
109 Vgl. Baumgarth: *Geschichte des Futurismus*, S. 111.

den »Pendelschlägen« nach, die die äusserst umfangreiche wissenschaftliche Literatur zu diesem Thema verzeichnet: Nach 1945 war der Futurismus zunächst als Kunst des Faschismus abgelehnt worden, wobei dennoch bald klar wurde, dass die künstlerische Moderne ohne den Beitrag des Futurismus nicht zu verstehen ist. Daher kam es zum Versuch einer Rettung der futuristischen Kunst durch den Verweis »auf die anarchistischen und linken Elemente innerhalb des Futurismus«.[110] In der Folge wurde der Futurismus aufgrund seines Widerstands gegen faschistische Vereinnahmungsversuche etwa von Günter Berghaus »zwischen anarchistischer Rebellion und faschistischer Reaktion« situiert.[111] Die Unmöglichkeit, den politischen vom ästhetischen Futurismus zu trennen, sieht Esposito gerade in der Tatsache begründet, dass sich die modernen Avantgarden »die Aufhebung eben jener Trennung von Kunst und Leben« auf die Fahne schrieben.[112] Gemeinsamkeiten zwischen Futurismus und Faschismus hatte Emilio Gentile in der Ästhetisierung und Sakralisierung der Politik gesehen:[113] Beide Bewegungen setzten »der liberalen Ordnung den Entwurf einer anderen Moderne« entgegen und versuchten, die »Beseitigung des ›Weltrisses‹ durch die Stiftung eines gemeinschaftsbildenden Mythos« zu leisten.[114] In dessen Zentrum standen nach Esposito die Vorstellung der »Palingenese der Nation«[115] und die »Utopie des von mechanisch bereicherten Fliegermenschen bevölkerten modernen Italiens«, als deren Voraussetzung die »Destruktion der profanen Zeit oder der Geschichte« im Krieg angesehen wurde.[116] Dagegen wurde von Philipp Theisohn eingewandt, der Futurismus habe sich gerade dadurch als »avantgardistische Kunstform« ausgewiesen, dass er sichtbar mache, dass es überhaupt »keine faschistischen Utopien« gebe: »Der Futurist ist nicht Futurist, weil er für eine Vorstellung des Zukünftigen lebt und stirbt, sondern *weil er selbst zur Zukunft*, zur ›brüllenden Zukunft‹ (›Futur mugissant‹) wird, indem er sich dieser nicht länger in den Weg stellt und sich stattdessen von ihr stählen oder wahlweise katastrophisch sprengen

110 Esposito: *Mythische Moderne*, S. 335.
111 Günter Berghaus: *Futurism and Politics. Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909-1944*. Providence 1996.
112 Esposito: *Mythische Moderne*, S. 335.
113 Emilio Gentile: *The Conquest of Modernity. From Modernist Nationalism to Fascism.* In: *Modernism/Modernity* 1 (1994), S. 55-87, hier S. 58.
114 Esposito: *Mythische Moderne*, S. 336.
115 Ebd., S. 337.
116 Ebd., S. 338.

lässt.«[117] Deutlich werde damit, so Theisohn, »die imaginative Leere einer Zukünftigkeit, die sich nur noch als die Verschmelzung des historischen Subjekts mit der rasanten Bewegung der Dinge denken lässt. Auf das, was er selbst einst sein wird und will, vermag der Futurismus nicht zu blicken, denn er ist selbst in diesem Verwandlungsprozess bereits aufgehoben«, es »existieren keine Bilder des Kommenden«, sondern höchstens ein »Arsenal an archaisierenden Quasi-Mythen«, die auch der Faschismus übernimmt.[118] Dieser lebe »von der Suggestion, sowohl eine historische Kraft als auch die klinische Säuberung der Zivilisation von der Historie und ihren Verwerfungen zu sein«, seine Zukunft sei »allein der Zuchtgedanke und bleibt deswegen nur erzählbar, solange sie sich in den trivialen Paradigmen von Erwähltheit und Vernichtung bewegt«.[119]

Im Hinblick auf das Wirken und die Bedeutung der schwer fassbaren Kunst-Figur Marinetti hellsichtig scheint immer noch die Bemerkung von George L. Mosse zu sein, dass zwar die Avantgarde mit Massenbewegungen grundsätzlich unvereinbar sei:

> Der Widerstand des Nationalismus gegen die Avantgarde ist offensichtlich: seine Betonung der Vergangenheit mußte notwendig zum Konflikt mit einer Bewegung führen, welche die Geschichte verneint. Allerdings schien der Widerspruch zwischen Nationalismus und Avantgarde in Italien gedämpft, da die Futuristen sich für den Kriegseintritt aussprachen und – wie die frühen Faschisten – die Unmittelbarkeit des Kriegserlebnisses und die Dynamik der Jugend betonten. Aber es war nur eine Frage der Zeit, bis die einseitige Beschäftigung mit dem antiken Erbe den Futurismus an den Rand der Bewegung drängte.[120]

Und daher schloss Mosse:

> Die Avantgarde wird inner- und außerhalb des Faschismus nur solange geduldet, wie sie sich nicht mit anderen mächtigen Grup-

117 Philipp Theisohn: *Die kommende Dichtung. Geschichte des literarischen Orakels 1450-2050*. München 2012, S. 413. Hervorhebung im Original.
118 Ebd., S. 414.
119 Ebd.
120 George L. Mosse: *Faschismus und Avantgarde. Aus dem Amerikanischen von Klaus L. Berghahn*. Wisconsin Workshop. Madison 1979, S. 133-149, hier S. 147.

> pen der Gesellschaft verbindet, wodurch der bürgerliche Konsens gefährdet würde.
> Wie wir sahen, befürchtete man in Italien, daß Mussolini ein solches Bündnis eingehen könnte; aber während er die Avantgarde hofierte, bereitete er schon die Erneuerung der römischen Antike vor. Solche Beobachtungen zur Einschränkung der Avantgarde gelten gewiß für alles, was die Gesellschaft als ungewöhnlich, abnorm oder beunruhigend empfindet. Wie Swann und Charlus am Hofe von Prousts Guermantes werden Exzentriker nur so lange geduldet, wie sie amüsieren und nicht gefährlich werden.[121]

Dass mit Marinetti ein »Exzentriker« am Werk war, wird vor allem deutlich, wenn man sich vor Augen führt, wie unterschiedlich sein Programm von den Zeitgenossen aufgenommen und verstanden wurde. Als der Abdruck des futuristischen Gründungsmanifests in *Le Figaro* geplant war, bat Marinetti seinen Dichterkollegen Lucini, einen Verfechter des freien Verses, um seine Unterschrift unter die Proklamation. Lucini jedoch lehnte ab mit dem Hinweis auf die mit der »Gründung einer neuen ›Schule‹« verbundenen Gefahren.[122] Marinetti äusserte sein Bedauern darüber und meinte, Lucini habe doch »lediglich eine summarische Zustimmung zu allem Heftigen, Revolutionären und zutiefst Umstürzlerischen« im futuristischen Manifest geben sollen:

> Was hat es schon für eine Bedeutung, daß Du den Krieg und den Militarismus haßt, während ich ihn verherrlichen will? … Das sind Einzelheiten (nicht lachen!), nur Einzelheiten, Lappalien! Wichtig ist nur, sich gegen den augenblicklichen Stand der Dinge aufzulehnen und diesem unseren alten Italien der Altwarenhändler und Bibliotheken in die runzelige Fresse zu schlagen. […] Ich frage mich, wie man ein so sieghaft jugendliches Gedicht wie Deines über das Erdbeben entfesseln und dann über das mögliche Verschwinden eines Museums weinen und eine alte Buchausgabe wie ein Kind in den Armen halten kann.[123]

Wenn gerade die Aspekte Krieg und Militarismus als nebensächliche Elemente innerhalb des Gesamtprogramms bezeichnet werden konn-

121 Ebd., S. 147.
122 Baumgarth: *Geschichte des Futurismus*, S. 32.
123 Ebd., S. 32f.

ten, musste man sich fragen, worin das Kernanliegen des Futurismus denn bestand. Nicht allen Lesern war dies deutlich geworden, und die Reaktionen auf die Veröffentlichung des Gründungsmanifests waren daher sehr gemischt:

> Il va sans dire que ce jeune écrivain s'applique à présenter sa nouvelle école en déconcertant le public. En ces sortes d'entreprises il faut toujours étonner le bourgeois: à cet effet les dieux encore ignorés s'efforcent de faire des miracles et les artistes rédigent des manifestes violents. […] Pour attirer l'attention de la foule, il suffit de se promener dans les rues en costume de carnaval.[124]

Manche, wie André Ibels, Gründer von *La Revue anarchiste*, hielten Marinettis Zeitkritik insgesamt für berechtigt, wenn auch nicht für allzu neu:

> En Italie on ne peut faire un pas sans se heurter à un mort … à un mort célèbre. […] Et où Marinetti a raison, c'est quand il crie: de l'air, de la liberté, du nouveau! Baudelaire l'avait dit avant lui.[125]

Ein Redakteur der Zeitschrift *Comœdia* bat Marinetti in einem Interview mit dem Titel *Les premières Victoires du Futurisme* um die Erläuterung einiger Punkte seines Programms, besonders hinsichtlich der befremdlichen Verbindung von Patriotismus und Anarchismus und der Haltung gegenüber der kulturellen Vergangenheit. Marinetti antwortete:

> On a généralement peu ou mal compris comment pouvaient se concilier, dans notre esprit, la glorification du patriotisme et l'exaltation du geste destructeur des anarchistes. Sans nous égarer en de longues et fastidieuses digressions plus ou moins philosophiques, vous admettrez avec moi que ces deux entités apparemment contradictoires, la collectivité et l'individu, se pénètrent intimement. Le développement de la collectivité n'est-il pas la résultante des efforts et des initiatives particulières? C'est ainsi que la prospérité d'une nation est faite de l'antagonisme et de l'émulation des multiples organismes qui la composent. De même la concurrence industrielle

124 Nozières in *Le Temps*, wiederabgedruckt in: *Poesia* 5, H. 6, Apri 1909, S. 12.
125 André Ibels in *La Vie de Paris*, wiederabgedruckt in: *Poesia* 5, H. 6, April 1909, S. 14.

> et militaire qui s'établit entre les peuples est un élément nécessaire au progrès de l'humanité. Une nation forte peut à la fois contenir des régiments ivres d'un patriotique enthousiasme et des réfractaires affolés de révolte! Ce sont là deux canalisations différentes du mème instinct de courage, de puissance et d'énergie. Le geste destructeur de l'anarchiste n'est-il pas un rappel absurde et beau vers l'idéal d'impossible justice, une barrière à l'outrecuidance envahissante des classes dominatrices et victorieuses? Quant a moi, je préfère la bombe de Vaillant au rampement du bourgeois qui se tapit au moment du danger, ou à l'egoïsme inepte du paysan qui se mutile pour ne pas servir son pays.[126]

Eine weitere Frage des Interviewers lautete: »La guerre ne vous suffit pas. Vous enseignez aussi l'incendie des musées et des bibliothèques.« Marinettis Antwort lautete:

> C'est là seulement une image violente de notre volonté à tous d'échapper enfin à l'envoûtement du passé, au despotisme des académies pédantes qui étouffent les initiatives intellectuelles et les forces créatrices de la jeunesse.[127]

Für die Rezipienten war es schwierig, in futuristischen Texten die Passagen uneigentlichen und eigentlichen Sprechens auseinanderzuhalten. Auf diese irritierende Wirkung seiner Äusserungen zielte Marinetti offensichtlich ab, um Aufsehen zu erregen. Anlässlich der ersten futuristischen Soirée 1910 in Triest gab er allerdings einen entscheidenden Hinweis auf den Kern der Sache: »Ganz einfach ausgedrückt bedeutet Futurismus: Haß auf die Vergangenheit.«[128]

Dass eine ganz neue Zeit anbrechen sollte, wurde auch in *Poesia* deutlich markiert: Im selben Heft wie das Gründungsmanifest, dessen Abruck zeitgleich mit seiner Publikation in *Le Figaro* am 20. Februar 1909 erfolgte, erschien ein Marinetti gewidmetes Gedicht von Libero Altomare mit dem Titel *Apocalisse*, dem als Motto ein Zitat aus Baudelaires *Le voyage* vorangestellt war: »Au fond de l'Inconnu pour trouver le Nouveau«.[129] Dieses Heft war besonders sorgfältig durchkomponiert, um den Eindruck eines umwälzenden Ereignis-

126 Interview mit Marinetti in der Zeitschrift *Comœdia*, wiederabgedruckt in: *Poesia* 5, April 1909, S. 3-4, hier S. 3.
127 Ebd., S. 3 f.
128 Baumgarth: *Geschichte des Futurismus*, S. 37.
129 *Poesia* 5, H. 2, Februar 1909, S. 41.

ses zu vermitteln: Zwei Gedichte trugen den Titel *Terremoto* und *La morte della Terra*, ein anderes dagegen, auf das Ende der Schrecken vorausweisend, *Arc-en-Ciel*.[130] Damit sind gleich verschiedene Ungleichzeitigkeiten, Inkonsequenzen und Widersprüche angesprochen, durch die sich das futuristische ›Werk‹ auszeichnet: Erstens enthalten die letzten von Marinetti herausgegebenen *Poesia*-Hefte, quer zu allen Markierungen der Zäsur, immer noch Texte, die in der symbolistischen Tradition stehen. Zweitens findet man überall in den futuristischen Texten Rückgriffe auf antike und biblische Mythen, trotz der Ablehnung der Vergangenheit und Marinettis Versuch, sich etwa von Nietzsches Antikenbezug abzugrenzen: Hingewiesen wurde von Lesern des *Mafarka* nicht nur auf Marinettis Anleihen bei Flaubert und Lautréamont, beim ikarischen Mythos und Richard Wagners *Wieland der Schmied*, sondern auch auf die »manière zarathoustrique«, die sich in der emphatischen Erzählweise zeige.[131] Und drittens nahmen auch Frauen durchaus in affirmatorischer Weise am futuristischen »Werk« teil, etwa Marie Dauguet mit dem Gedicht *FUTURISME*, das überraschenderweise die »passatistische« Form des Sonetts aufwies,[132] und die Dichterin Valentine de Saint-Point mit ihrem als »Antwort an F.T. Marinetti« bezeichneten *Manifesto della donna futurista* und dem *Manifesto futurista della Lussuria*.[133]

Betrachtet man genauer, wie die Entstehung des neuen futuristischen »Werks« inszeniert wird, dann ist der Hang zur gezielten Provokation, zu massiver Übertreibung, Unernst und Selbstironisierung nicht zu übersehen. Die Zeitschrift *Poesia*, die ab 1909 als »Organe du FUTURISME« bezeichnet wurde, war zunächst der Ort, an dem das ›Werk‹ eingeführt und diskutiert wurde – eine grosse Bühne mit Marinetti als Hauptdarsteller. Dass dem Publikum die futuristische Tendenz zur Inszenierung bewusst war und Marinetti eine solche Interpretation förderte, zeigt die Karikatur *Après une grande assemblée futuriste* aus der satirischen Turiner Zeitschrift *Il Pasquino*, die er 1909 in *Poesia* abdruckte: Dargestellt ist ein Umzug der Futuristen, weisse Pierrots mit spitzen Hüten spielen Trompete, Marinetti schreitet als römischer Kaiser verkleidet in ihrer Mitte, unter dem Arm eine Nummer seiner Zeitschrift, ein Futurist reitet auf einem

130 Ebd., S. 55.
131 Lista: *F. T. Marinetti*, S. 62.
132 *Poesia* 5, H. 6, April 1909, S. 71.
133 *Manifesto della Donna futurista*; *Manifesto futuristo della Lussuria*. In: Filippo Tommaso Marinetti u.a. (Hg.): *I Manifesti del Futurismo.* Firenze 1914, S. 69-74 und S. 118-122.

Steckenpferd, ein anderer tritt einer Dame in den Hintern, kleine Jungen schlagen Purzelbäume.[134] Für den Leser sollte klar werden, dass der Futurismus auch eine derbe Clownerie war, ein Guignol- und Kasperl-Theater: Dies rechtfertigte das Mittel der massiven Provokation wie auch die Rhetorik der Gewalt.

Wer in den Texten, die zusammen das umfassende futuristische ›Werk‹ bilden, »ich« sagte, war, auch wenn er sich »Marinetti« nannte, stets Teil der fiktionalen Welt dieses ›Werks‹. Deutlich wird dies im Vorwort zu *Mafarka*, das sich mit einer Geste des Grössenwahns an die »frères futuristes«, die »grands poètes incendiaires« richtet: »Je suis le seul qui ait osé écrire ce chef-d'œuvre, et c'est de mes mains qu'il mourra un jour, quand la splendeur grandissante du monde aura égalé la sienne et l'aura rendue inutile.«[135] Bei der Lektüre des *Mafarka*-Romans wird sogleich deutlich, dass die Tendenz zum exzessiven Gebrauch von Stilfiguren, vor allem von Personifikation und Vergleich sowie zu Weitschweifigkeit und Fabulierlust, die Marinettis frühe Texte prägte, hier keineswegs aufgegeben wurde. Zu Recht ist daher bemerkt worden, dass die Sprache des Romans »in ihrer üppigen Metaphorik und in der Neigung zur Allegorie noch dem 19. Jahrhundert« verpflichtet ist und im Widerspruch steht »zum selbsterklärten Ziel der futuristischen Avantgarde, den Symbolismus endgültig hinter sich zu lassen«.[136] Zieht man dies in Betracht, so werden die Figuren des Romans als Verkörperungen bestimmter Prinzipien lesbar: Die Frau steht für die Vergangenheit, die »hinter einem« steht wie die Jugendgeliebte Coloubbi hinter Mafarka und die es hinter sich zu lassen gilt,[137] der Mann dagegen für die in technisch-kalter Zeugung, ohne Mitwirkung der Frau, zu erschaffende Zukunft.[138] Mit Mafarka tritt ein Held auf, der »tollkühn und verschlagen« ist,[139] egozentrisch, listig und gewaltbereit und der in seinem Schaffenseifer und der übermässigen Besorgnis um sein Geschöpf zuweilen äusserst lächerlich erscheint. Sein Sohn Gazourmah schüttelt – als erste Tat, nachdem Mafarka ihm Leben eingehaucht hat – seinen Vater ab, sodass dieser leblos auf die Felsen stürzt, und

134 *Poesia* 5, H. 9, August 1909, S. 88, wiederabgedruckt in: Didier Ottinger u.a. (Hg.): *Le futurisme à Paris. Une avant-garde explosive*. Paris 2008, S. 313.
135 Ebd., S. VIII.
136 Ehrlicher: *Die Kunst der Zerstörung*, S. 102.
137 Marinetti: *Mafarka le Futuriste*, S. 283.
138 Zur in der Moderne weit verbreiteten Fiktion der »Parthenogenese« als »Männergeburt« vgl. Hesse: *Die Achse Avantgarde-Faschismus*, S. 178-181.
139 Marinetti: *Mafarka der Futurist*, S. 181.

tötet ausserdem Coloubbi, die ihn als ihren Sohn und Geliebten bezeichnet hatte. Das Eingangskapitel des Romans mit dem Titel *Die Vergewaltigung der Negerinnen* wurde nach dem Erscheinen des Buches wegen »Pornographie« inkriminiert, was 1910 zu einem Prozess führte, den Marinetti zunächst gewann. In einem zweiten Verfahren wurde er aber dann verurteilt.[140] Tatsächlich ist der »offene Sadismus der sexuellen Gewaltszenen«,[141] der den Roman nach Auffassung von Götz Müller »zum ›entschiedenste[n] Werk des europäischen Machismo‹ macht«,[142] erschreckend, doch sollte nicht übersehen werden, dass die Täter innerfiktional mit deutlichen Worten verurteilt werden, und zwar von Mafarka selbst:

> Räudige Hunde! […] Ihr habt also nur ein stinkendes Krebsgeschwür anstelle des Gehirns hinter eurer beschränkten Stirn, um auf eine solche Weise aus eurem Mund und aus den verfaulten Schlitzen eurer Augen soviel giftigen Eiter zu ergießen! … Die Vulva angeketteter Frauen ist wohl der einzige Feind, den ihr gerne bekämpft! … Habt ihr sie geschlagen, aufgeschlitzt, zerfetzt? Oh ja, das ist etwas, worauf ihr wirklich stolz sein könnt![143]

Auf die zentrale Bedeutung dieser Figurenrede wies auch einer der Gutachter im Prozess hin,[144] in dem es denn auch nicht in erster Linie um die Darstellung von Gewalt ging, sondern um die von sexuellen Handlungen. Die Gutachter und die Verteidiger argumentierten daher in ihren Plädoyers übereinstimmend, Mafarka sei »Teil der *europäischen Literatur*«,[145] in der es an solchen Darstellungen nicht fehle – nicht in der Bibel und den Werken der griechischen Antike, Aristophanes, Catull, Petronius, und erst recht nicht bei Boccaccio, Rabelais und Manzoni. Man habe es also mit Kunst zu tun, und das Gericht sei zwar »kompetent, über Pornographie zu urteilen, nicht aber über Kunstwerke«.[146] Marinetti selbst verteidigte sich mit den Worten:

140 Ehrlicher: *Die Kunst der Zerstörung,* S. 102. Vgl. dazu das Dossier zur Prozessgeschichte in: Marinetti: *Mafarka der Futurist*, S. 177-251.

141 Ehrlicher: *Die Kunst der Zerstörung,* S. 102.

142 Ebd. Vgl. dazu Götz Müller: *Der Umbau des Menschen. Marinettis »Mafarka le futuriste«*. In: ders.: *Gegenwelten. Die Utopie in der Deutschen Literatur*. Stuttgart 1989, S. 196f.

143 Marinetti: *Mafarka le Futuriste*, S. 35. Vgl. dazu das Dossier zur Prozessgeschichte in: Marinetti: *Mafarka der Futurist*, S. 177-251.

144 Ebd., S. 187f.

145 Ebd., S. 240.

146 Ebd., S. 234.

> Ich wollte dem Menschen mit diesem Roman eine grenzenlose Hoffnung auf seine geistige und körperliche Vervollkommnung geben, indem ich ihn aus den Krallen der Unzucht befreie und ihn seiner bevorstehenden Befreiung vom Schlaf, von der Müdigkeit und vom Tod versichere. Ich wollte die ruhmreiche Erhebung des Lebens beschreiben, das pflanzlich, tierisch und menschlich war und das sich schon bald in einem wunderbaren geflügelten und unsterblichen Wesen offenbaren wird. Ich wollte das Werden des Menschen in einer unendlichen Vermehrung von Kräften und Herrlichkeiten entgrenzen. […] Ich schrieb also *Die Vergewaltigung der Negerinnen*, damit aus einem glühendheißen Ofen der Unzucht und der Verrohung Mafarkas starke heroische Willenskraft herausspringen kann.[147]

Die Zeitgenossen reagierten denn auch nicht nur mit Empörung auf die inkriminierten Textstellen, im Gegenteil: Alfred Döblin etwa nahm 1913 im *Sturm*, der bereits mehrere der bis dahin erschienenen futuristischen Manifeste abgedruckt hatte,[148] unter dem Titel *Offener Brief an F.T. Marinetti* auch zu *Mafarka* Stellung. Dabei brachte er zum Ausdruck, dass er in diesem Roman mit seiner »Unmittelbarkeitsstrategie«[149] die von ihm zeitgleich im poetologischen *Berliner Programm* gestellte Forderung nach einem Verzicht auf jede Art von psychologisierender Darstellung in der Literatur eingelöst sehe. Marinetti direkt ansprechend, schrieb Döblin:

> Sie haben Energie und Härte, Männlichkeit, die einer unter Erotismen, Hypochondrien, Schiefheiten und Quälereien berstenden Literatur mit Vergnügen auf den Pelz gehetzt werden soll. Sie haben in Ihrem »Mafarka« einem massiven, unraffinierten Empfinden öfteren ungebrochenen Ausdruck geliehen. Es ist uns klar, Marinetti, Ihnen wie mir: wir wollen keine Verschönerung, keinen Schmuck, keinen Stil, nichts Aeußerliches, sondern Härte, Kälte und Feuer, Weichheit, Transcendentales und Erschütterndes, ohne Packpapier.[150]

147 Ebd., S. 182.
148 Darunter etwa auch das *Manifest der futuristischen Frau* von Valentine de Saint-Point. In: *Der Sturm* 3, H. 108, Mai 1912, S. 26-27.
149 Ehrlicher: *Die Kunst der Zerstörung,* S. 102.
150 Alfred Döblin: *Futuristische Worttechnik. Offener Brief an F.T. Marinetti.* In: *Der Sturm* 3, H. 150-151, März 1913, S. 280-281, hier S. 280.

Obwohl *Mafarka le Futuriste* also das zentrale Narrativ des Futurismus hatte vermitteln können, wurde deutlich: Wollte man den Untergang alles Bisherigen als radikalen Bruch inszenieren, konnte dies nicht mittels sprachlich und formal konventionell erscheinender Texte geschehen. Man musste das Ende vielmehr performativ ins Werk setzen, denn nur so konnte es als ein absolutes und endgültiges erscheinen. Die herkömmliche Form des sukzessiven, auf logische Kohärenz bedachten Erzählens sowie das ausschweifende Fabulieren, in dem sich auch Mafarka in Gestalt eines Märchenerzählers aus *Tausendundeiner Nacht* erging, musste aufgegeben und jede Art überlieferter Form der Dichtung wie auch das überlieferte System der Sprache selbst mussten zerschlagen werden. Wie dies praktisch auszuführen war, beschrieb Marinetti im *Technischen Manifest der futuristischen Literatur* von 1912.

»Instinktmäßige Deformation der Wörter«

Ausgerufen wurde in diesem Manifest der »Tod« des noch wenige Jahre zuvor in *Poesia* propagierten freien Verses:

> Der freie Vers ist, nachdem es tausend Gründe für seine Existenz gab, nunmehr dazu bestimmt, durch die befreiten Worte ersetzt zu werden.
> Die Entwicklung der Poesie und der menschlichen Sensibilität hat uns die beiden irreparablen Mängel des freien Verses offengelegt:
> 1. Der freie Vers treibt fatalerweise den Dichter dazu an, eingängige Effekte von Klangfülle, vorgesehene Spiegelspiele, monotone Kadenzen, absurde Glockenschläge und unvermeidliche Antworten von äusseren und inneren Echos zu suchen.
> 2. Der freie Vers kanalisiert künstlich den Fluss der lyrischen Emotion zwischen die Mauern der Syntax und die grammatischen Einengungen. Die freie intuitive Inspiration, die direkt die Intuition des idealen Lesers anspricht, befindet sich so eingesperrt und wie Trinkwasser für die Versorgung aller widerspenstigen und pedantischen Auffassungsgaben verteilt.[151]

151 Filippo Tommaso Marinetti: *Distruzzione de la sintassa. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*. In: ders.: *Zang Tumb Tuuum. Adrianopoli Ottobre 1912. Parole in libertà*. Milano 1914, S. 1-32, hier S. 12f. Übersetzung des vorliegenden Textabschnitts aus dem Italienischen: A. Leuenberger.

Marinetti betonte jedoch, dass dem von ihm beschriebenen poetischen Programm nicht immer absolut konsequent gefolgt werden müsse:

> Wenn ich vom »Zerstören der Kanäle der Syntax« spreche, bin ich weder kategorisch noch systematisch. In den freien Worten meiner entfesselten Lyrik werden sich da und dort Spuren regulärer Syntax finden und auch regelrechte logische Abschnitte. Diese Ungleichheit in der Prägnanz und in der Freiheit ist unvermeidbar und natürlich. Die Poesie ist in Wirklichkeit nichts als ein höheres Leben, würdevoller und intensiver als das, welches wir jeden Tag leben, – und wie dieses zusammengesetzt aus hyperaktiven und sterbenden Elementen.[152]

Die Befreiung der Worte sollte durch den Gebrauch des Verbs allein im Infinitiv, die Abschaffung von Adjektiven und Interpunktion, die Ersetzung von Konjunktionen durch mathematische Zeichen und die Schaffung von Substantiv-Komposita durch Analogiebildungen erreicht werden – »Mann-Torpedoboot, Frau-Meerbusen, Menge-Brandung«.[153] Das Ergebnis wurde als »drahtlose Phantasie« bezeichnet, worunter Marinetti »die absolute Freiheit der Bilder oder Analogien« verstand, »die mit unverbundenen Worten, ohne syntaktische Leitfäden und ohne irgendeine Zeichensetzung ausgedrückt werden«.[154] Nur auf diese Weise konnte man seiner Ansicht nach der »vollständigen Erneuerung der menschlichen Sensibilität« gerecht werden, »die eine Folge der großen wissenschaftlichen Entdeckungen ist«.[155] Die Anpassung an die neue Zeit erforderte einen »raschen, brutalen und direkten Lyrismus«, einen »telegraphischen Lyrismus, der absolut nicht nach Büchern und so viel wie möglich nach Leben schmeckt«.[156] Dem entsprach der Ruf nach einer Klangmalerei, die dazu diente, »den Lyrismus durch rohe und brutale Wirklichkeitselemente zu beleben« und dadurch »die größte Zahl an

152 Ebd., S. 13 f. Übersetzung des vorliegenden Textabschnitts aus dem Italienischen: A. Leuenberger.
153 Marinetti: *Technisches Manifest der Futuristischen Literatur*, S. 282.
154 Filippo Tommaso Marinetti: *Zerstörung der Syntax. Drahtlose Phantasie. Befreite Worte*. In: Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Hg.): *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Reinbek bei Hamburg 1993, S. 210-220, hier S. 214.
155 Ebd., S. 210.
156 Ebd., S. 217.

Vibrationen und die tiefste Lebenssynthese zu geben«.[157] Um »lyrische Simultaneität« zu erreichen, schlug Marinetti vor, »auf mehreren parallelen Linien verschiedene Ketten von Farben, Tönen, Gerüchen, Geräuschen, Gewichten, Tiefen und Analogien« anzuordnen.[158] Döblin sah darin den Versuch, auf eine Forderung zu reagieren, mit der alle zeitgenössischen Autoren sich konfrontiert sahen: »Dichter heran müssen wir an das Leben.«[159] Genau diesem Zweck sollte nach Marinetti schliesslich auch die »Freie ausdrucksvolle Orthographie« dienen: Man dürfe »die Wörter frei deformieren, umgestalten, sie abschneiden oder verlängern, die Wortmitte oder die -enden verstärken, die Zahl der Vokale und der Konsonanten vermehren oder vermindern«.[160] Denn diese »instinktmäßige Deformation der Wörter« entspreche der »natürlichen Tendenz zur Klangmalerei«, und das Ziel sei, »zum klangmalerischen psychischen Akkord zu gelangen, dem sonoren, aber abstrakten Ausdruck einer Emotion oder eines reinen Gedankens«.[161]

Der Theorie der befreiten Worte entsprach die von Marinetti ausgerufene »Révolution typographique«: Die herkömmliche »harmonische Aufteilung der Seite«[162] sollte durch eine Anordnung ersetzt werden, die »der Ebbe und Flut, den Sprüngen und der Explosion des Rhythmus, der diese Seite durchläuft«, entsprach.[163] Durch die Verwendung verschiedener Schrifttypen und Druckerschwärzen, Kursiv- und Fettdruck wollte Marinetti »die Ausdruckskraft der Wörter verdoppeln«.[164] Wie sehr er mit seiner Arbeit Mallarmé verpflichtet war,[165] zeigt sich daran, dass er diesen frühen Wort-Experimentellen als einzigen Bezugspunkt erwähnte und zugleich versuchte, sich ihm gegenüber abzugrenzen:

> Ich bekämpfe die dekorative und preziöse Ästhetik von Mallarmé und seine Experimente mit dem seltenen Wort, dem einen, unauswechselbaren, eleganten, suggestiven und erlesenen Adjektiv. Ich

157 Ebd.
158 Ebd., S. 218.
159 Döblin: *Futuristische Worttechnik*, S. 281.
160 Marinetti: *Zerstörung der Syntax*, S. 219f.
161 Ebd., S. 220.
162 Ebd., S. 217.
163 Ebd., S. 217f.
164 Ebd., S. 218.
165 1916 veröffentlichte Marinetti in Mailand denn auch seine Übersetzung ausgewählter Texte Mallarmés unter dem Titel *Versi e prose [di Stéphane] Mallarmé. Prima traduzione italiana di F. T. Marinetti.*

> will eine Idee oder Empfindung nicht mit passatistischer Anmut oder Ziererei auslösen. Ich will sie vielmehr brutal anpacken und sie dem Leser mittein ins Gesicht schleudern.
> Mit dieser Revolution des Buchdrucks, die mir gestattet, den Wörtern (die bereits frei, dynamisch und wie Torpedos sind) alle Geschwindigkeiten einzuprägen – die Geschwindigkeit der Sterne, der Wolken, der Flugzeuge, der Züge, der Wellen, der Sprengstoffe, der Teilchen des Meeresschaumes, der Moleküle und Atome, bekämpfe ich außerdem das statische Ideal Mallarmés.[166]

Dass Marinetti genau bei Mallarmé und dessen bekanntlich keineswegs statischem Gedicht *Un coup de dés* ansetzte und die dort begonnene Bewegung bis ans Ende führte, zeigt sich in demjenigen Text, der zum ersten Mal auch die Einzelwörter aufsprengte und damit die Buchstaben befreite und der die hierfür notwendige Explosion bereits im Titel hörbar machte: *Zang Tumb Tuuum*, erschienen 1914.

Die Buchstaben im freien Fall

Um das Ende, den absoluten Abbruch, den Untergang der bisherigen Welt performativ ins Werk zu setzen, eignete sich besser als alles andere der Gegenstand des Krieges. Krieg war die zentrale Metapher für die im damaligen Europa von vielen gehegte Hoffnung auf Beendigung der bestehenden Verhältnisse.[167] Die Dimensionen, die ein Krieg beim Einsatz der neuesten technischen Mittel annehmen konnte, lagen noch jenseits des Vorstellbaren.

In *Zang Tumb Tuuum* steht die Belagerung von Adrianopel, des heutigen Edirne, während des Ersten Balkankrieges von 1912-13 und

166 Marinetti: *Zerstörung der Syntax*, S. 218.

167 Die Hoffnung auf ein Entkommen aus der erstickenden Enge und der erstarrten Ordnung des Wilhelminismus zeigt sich exemplarisch im vielzitierten Tagebucheintrag von Georg Heym: »Wenn doch einmal etwas geschehen wollte, was nicht diesen faden Geschmack von Alltäglichkeit hinterläßt. Würden einmal wieder Barrikaden gebaut. Ich wäre der erste, der sich darauf stellte, ich wollte noch mit der Kugel im Herzen den Rausch der Begeisterung spüren. Oder sei es auch nur, daß man einen Krieg begänne, er kann ungerecht sein. […] Dieser Frieden ist so faul ölig und schmierig wie eine Leimpolitur auf alten Möbeln. Was haben wir auch für eine jammervolle Regierung, einen Kaiser, der sich in jedem Zirkus als Harlekin sehen lassen könnte. Staatsmänner, die besser als Spucknapfhalter ihren Zweck erfüllten denn als Männer, die das Vertrauen des Volkes tragen sollen.« Georg Heym: *Dichtungen und Schriften*. Bd. 3, Hamburg/München 1960, S. 138f.

die Einnahme der Festung durch die bulgarische Armee im Zentrum, bei der es zu einem der ersten Kriegseinsätze von Flugzeugen kam. Die Losung der »Sprengung« wird im Text optophonetisch umgesetzt, und sie führt zur Aufsplitterung der Textur in ihre Grundelemente.

Zu Beginn des ersten Kapitels wird mit grosser Geste der Anspruch des Werks ausgestellt, die Geburt der einzig möglichen Dichtung aus dem Geist der Technik und der Wirklichkeit des Krieges zu präsentieren:[168]

> Nessuna poesia prima di noi
> colla nostra immaginazione senza fili parole
> in libertà vivaaaAAA il FUTURISMO fi-
> nalmente finalmente finalmente finalmente
> finalmente
> **FINALMENTE**
> POESIA NASCERE
> treno treno treno treno **tren tron**

Auf die Fahrt in Richtung Süditalien im Zug und im Auto folgt bereits im nächsten Kapitel die »Mobilitazione« im Grenzgebiet am Schwarzen Meer. Geschildert werden in »befreiten Worten«, unter Verzicht auf eine Markierung syntaktischer Zusammenhänge, die Vorbereitungen der Armeen zur Schlacht, das Heranführen von Zügen und Wagenladungen von Waffen, Verpflegung und »weiblicher Haut«, wiedergegeben werden Telefondialoge zwischen den Kommandierenden, beschrieben werden Landschaft, Wolkenformationen und Witterungsverhältnisse, der Flug des Monoplan und der Aufklärungs-Fesselballon, der tagelange Schlachtenlärm, Müdigkeit, Angst und Hunger sowie die den Ort des Geschehens verlassenden Züge mit verwundeten Soldaten. Die für die Darstellungsweise charakteristische endlose Aneinanderreihung von Geschehnissen und Situationen durch Substantiv- und Infinitivketten, der nie abbrechende Textfluss, in dem die Sprache aufgrund des Fehlens von Konjunktionen keine Möglichkeit zur Variation und zu irgendeiner Art von Erklärung oder Argumentation bietet, konnte auf den Leser ermüdend wirken. So kritisierten denn auch einige von Marinettis Futuristenkollegen 1915 in der Florentiner Literaturzeitschrift *La-*

168 Filippo Tommaso Marinetti: *Zang Tumb Tuuum. Adrianopoli Ottobre 1912. Parole in libertà*. Milano 1914, S. 35.

cerba unter dem Titel *Futurismus und Marinettismus*, was der Autor hier vorlege, sei »beschreibender Naturalismus«, »Simplifizierung« und »formale Extravaganz«.[169] Auch Döblin hatte sich in seinem *Offenen Brief*, in dem zum ersten Mal im *Sturm* Kritik am Futurismus laut geworden war, bei seiner Lektüre des Fragments *Bataille Poids + Odeur* an Marinettis »Monomanie« gestört, an der Verabsolutierung seiner Methode: Der »Telegrammstil« leiste im Grunde sehr wenig, so Döblin, denn man könne Marinettis Feldherrn gar nicht »sehen«, es bleibe »alles, fast alles im Unbestimmten, Leeren schweben«, und daher schloss Döblin: »Man erzielt Plastik, Konzentration und Intensität auf viele Weisen: Ihre Weise ist sicher nicht die beste, kaum eine gute. Bemühen Sie sich und lernen Sie bei uns!«[170]

Allerdings wurde, und dies hatten auch die Kritiker nicht übersehen, die Methode der Beschreibung durch verbindungslose Aneinanderreihung von Ausdrücken in *Zang Tumb Tuuum* nicht durchgängig angewandt, im Gegenteil. Gerade die Unterbrechung des Textflusses durch »formale Extravaganzen« ist hier das in der Tat revolutionäre Novum:

Eingefügt sind zum einen Telefongespräche und in konventioneller Sprache gehaltene Texte aus Flugblättern sowie z.B. Mitteilungen an die anwesenden Kriegskorrepondenten auf Französisch.[171] Zum anderen wird die Gleichzeitigkeit von Ereignissen entweder durch eine Darstellung in vertikalen Spalten abgebildet, die zu einer ganz neuen Seitengestaltung führt, den »tables synoptiques de valeurs lyriques«,[172] oder es werden die simultan wahrnehmbaren Geräusche, Stimmen und Gerüche horizontal untereinander angeordnet wie in einer Partitur:[173]

SOLE A RIPETIZIONE 20.000 PROIETTILI AL MINUTO
urrrrrrrrrrrraaaaaaaaaa
gioia gioia gioia gioia ancora ancora vendetta
tatatatatatata tatatatatatata
RICOMINCIARE INUTILE INUTILE NON C'E MEZZO
vuoi nuotare fibra di 2 millimetri
pluff plaff plaff gottgott gluglu
ammoniaca odor-di-donna-matura ascelle tuberosa cadavere

169 Baumgarth: *Geschichte des Futurismus*, S. 103. Vgl. *Lacerba* III, 7, 14.2.1915.
170 Döblin: *Futuristische Worttechnik*, S. 281.
171 Marinetti: *Zang Tumb Tuuum*, S. 73.
172 Filippo Tommaso Marinetti: *Les mots en liberté futuristes*. Milano 1919, S. 61.
173 Marinetti: *Zang Tumb Tuuum*, S. 147.

Lautmalerei als Mittel der Wiedergabe von Synästhesie-Momenten führt zur Entstehung bisher unbekannter Buchstabengebilde. Während sich diese Passagen wie auch der grösste Teil des Textes für die Rezitation vorzüglich eignen, sind die im Buch enthaltenen »Seh-Texte« auf das Papier als materiellen Untergrund angewiesen: Etwa das Piktogramm, das den aus Wörtern, lautmalerischen Ausdrücken, Zahlen und vertikalen Strichen bestehenden »Pallone frenato turco« zeigt.[174] Dasselbe gilt für die Ideogramme, die Sprachzeichen »zu ›nachvollziehenden‹ Textstrukturen« zusammenstellen[175] und damit den Textfluss durch Verteilung der Wörter auf der Seite unterbrechen und die Textur auflösen, womit sie direkt an die Gestaltung von Mallarmés *Un coup de dés* anschliessen und zugleich auf die Konkrete Poesie vorausweisen:

strada scendere

scendere
scendere
scendere
scendere
salire
scendere scendere

Nachvollzogen wird das Sinken und kurzzeitige Wiederansteigen eines Flugzeugs,[176] an anderer Stelle sind es Sternbilder, die erscheinen und wieder verschwinden,[177] oder die Flammen der Brände auf dem Schlachtfeld:[178]

vampe
vampe vampe
vampe vampe
vampe ribalta dei forti die-
vampe
vampe

174 Ebd., S. 120.
175 Rüdiger Zymner/Harald Fricke: *Einübung in die Literaturwissenschaft*. 5. Aufl. Paderborn 2007, S. 95.
176 Marinetti: *Zang Tumb Tuuum*, S. 60.
177 Ebd., S. 85.
178 Ebd., S. 183.

Die Auflösung des Textes geht aber noch weiter: Auf dem Flug mit dem Monoplan erlebt derjenige, der in *Zang Tumb Tuuum* »ich« sagt, die Wirkung der neuesten Waffentechnik: Das vollständige Zerstören der Materie, ihre Pulverisierung, ihre Auflösung in Moleküle. Metallische Partikel werden zentrifugal verteilt, die Moleküle der Treibladung der Haubitzen fallen vom Himmel. Der Text beschreibt die Aufsprengung der Materie und führt sie zugleich an sich selbst aus: »Ich auferlege euch eine sofortige zentrifugation fraktioniert euch«[179] ist der Befehl, der hier auch an die Wörter ergeht. Der freie Fall der nun durch nichts mehr zusammenhängenden Buchstaben wird hier abgebildet.

Der Text ist in seine Atome zerschlagen. Deutlich wird damit, dass *Zang Tumb Tuuum* nicht nur »den Übergang vom vers libre zu den Worten in Freiheit«, wie Luigi Sansone schrieb, »besiegelt«,[180] sondern dass hier, als ein noch viel entscheidenderer Schritt, der Übergang von den befreiten Worten zu den befreiten Buchstaben vollzogen wird. Die bisherige Sprache wird aufgelöst und damit das Zeichensystem, durch das die Ordnung und die Regeln des bisherigen gesellschaftlichen Zusammenlebens hergestellt und die sozialen Verhältnisse und das politische System legitimiert wurden.

Dass nur noch die kleinsten Textpartikel vorhanden sind, wird von den Futuristen in der Folge herausgestellt. Zunächst in der Publikation *Les mots en liberté futuristes* von 1919, wo verschiedene »Seh-Texte« die Kriegsthematik nochmals aufnehmen: Zuweilen versammeln sich die Buchstaben noch zur optophonetischen Wiedergabe des Schlachtenlärms, wie in *Le soir, couchée dans son lit, Elle relisait la lettre de son artilleur au front*, doch meistens, wie in *Après la Marne, Joffre visita le front en auto*, liegen sie verstreut herum und sind allenfalls noch Landschaftselemente, M-förmige Berge und S-förmige Flüsse auf einer Landkarte.[181]

Waren die Buchstaben frei, so ergaben sich verschiedene Möglichkeiten, mit ihnen umzugehen. Man konnte sie als Einzelelemente auffassen, die keine eigene Bedeutung tragen und die genauso Realitätsfetzen sind wie die ebenfalls aus der Zeitung ausgeschnittenen Zahlentabellen, Uhren und die Figur des kleinen Trommlers, die Ma-

179 Ebd., S. 103.
180 Sansone: *»Parole in libertà« – »Worte in Freiheit« und die typographische Revolution der Futuristen*, S. 74.
181 Filippo Tommaso Marinetti: *Les mots en liberté futuristes*. Milano 1919, S. 103 und S. 99.



[104]

mentate i vostri spazi intermolecolari ope-
rate la cernita delle vostre membra
date una direzione obliqua alla
vostra oscillazione generale alla riscossa alla
riscossa serrate i 3 miliardi delle vostre
sferule per soffocare quello sciame d'insetti
palustri spingetevi in avanti voialtri 3000
granelli di sabbia prendete la velocità di
una molecola d'azoto cioè 500 m. al se-
condo **(= quella palla di fucile)** *ag-*
glomerarsi incastrarsi trepidazione
collisione rimbalzare fremito continuo indi-
pendenza di ogni molecola rimescollo impul-
sività dei granelli infrangibili e insolubili
obbedienza o libertà monotonia
o varietà + caso + caso + caso movi-
menti in forma di cono cilindro e sega
in forma di

[105]

M
U
T O
H
D
R
A
L

Abb. 13: Marinetti: *Zang Tumb Tuuum*, S. 104-105

rinettis Collage *Une assemblée tumultueuse* aus *Les mots en liberté futuristes* vereint.[182]

Die Dadaisten sollten diese Praxis in ihren Collagen und Fotomontagen aufnehmen: Die Buchstaben erscheinen hier als zersprengte Elemente einer von der Ideologie des Bürgertums und einem leer gewordenen Zivildiskurs geprägten Kultur, einer von sozialen Spannungen und gegensätzlichen Interessen zerrissenen Gesellschaftsordnung, die ihre Glaubwürdigkeit und Legitimität mit dem Ersten Weltkrieg endgültig verloren hat. Die bisherigen Begriffe sind aufgehoben, was durch den Hinweis verdeutlicht wird, dass es einem freisteht, die Buchstaben zur Notierung von Lautgedichten zu verwenden, ihre typographische Wirkung durch die Gestaltung optophonetischer Texte herauszustellen[183] oder sie neu zusammenzustellen und aus ihnen neue Wörter zu bilden, etwa »Pluplusch« und »Pluplubasch«, denn das Wort »ist eine oeffentliche Angelegenheit

182 Ebd., S. 106.
183 Vgl. Raoul Hausmann: *Optophonetisches Gedicht, 1918*. In: Hans Richter: *DADA-Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*. Köln 1964, S. 124.



Abb. 14: Marinetti: *Les mots en liberté futuristes,* S. 104

ersten Ranges«.[184] Man konnte so, wie es Hannah Höch formulierte, »die festen grenzen verwischen« und »den hinweis formen, daß es außer deiner und meiner anschauung und meinung noch millionen und abermillionen berechtigter anderer anschauungen gibt«.[185]

In eine andere Richtung ging die weitere Entwicklung des Futurismus. Einerseits wurden die Buchstaben zu Objekten typographischer und künstlerischer Überlegungen: Dass die Erneuerung der Typographie ein zentrales Anliegen der Futuristen war, zeigen zahlreiche Arbeiten, die der Gestaltung der Schrift grosse Beachtung schenkten und so die Forderung nach einer »Verjüngung des Drucksystems« bekräftigten.[186] Die typographischen Neuerungen, die sich in der futuristischen Lyrik und Prosa mit den Worten in

184 Hugo Ball: *Eroeffnungs-Manifest, 1. Dada-Abend*. In: Karl Riha/Waltraud Wende-Hohenberger: *Dada Zürich. Texte, Manifeste, Dokumente*. Stuttgart 2006, S. 30.
185 Jula Dech: *Hannah Höch: Schnitt mit dem Küchenmesser. Dada – Spiegel einer Bierbauchkultur.* Frankfurt a. M. 1993, S. 94.
186 Sansone: *»Parole in libertà« – »Worte in Freiheit« und die typographische Revolution der Futuristen*, S. 76.

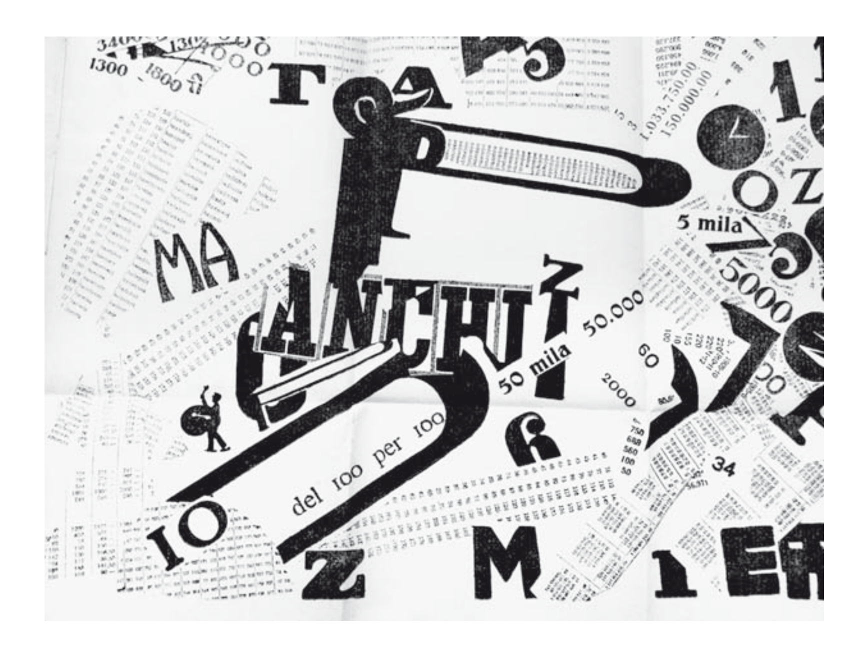


Abb. 15: Marinetti: *Les mots en liberté futuristes*, S. 107

Freiheit und den entsprechenden Bildtafeln ausdrückten, sollten bald auch in der bildenden Kunst verwendet werden, und zwar in den »Tavole parolibere«, die Marinetti als »echte Malereien zum Ansehen« beschrieb und nicht als »literarische Kompositionen, die gelesen oder vorgetragen werden müssen«.[187] 1927 entstand dann das »Buch-Objekt Depero Futurista«, dessen Texte auf Seiten aus verschiedenen Papiersorten und Schrifttypen in unterschiedlichen Grössen und in bunten Druckfarben gestaltet sind. Darin findet sich keine nur lineare Schrift mehr, sondern das Buch muss in unterschiedliche Richtungen gewendet werden, und häufig bilden die Wörter des Textes auf einer Seite zusammen durch Superisation wiederum einen einzigen, riesengrossen Buchstaben.[188]

Anderseits aber ist in Bildwerken der Futuristen immer deutlicher

187 Filippo Tommaso Marinetti: *Tavole Parolibere*. In: *Grande esposizione nazionale futurista. Ausstellungskatalog Galleria Centrale d'Arte*. Milano 1919, S. 25. Übersetzung in: Sansone: *»Parole in libertà« – »Worte in Freiheit« und die typographische Revolution der Futuristen*, S. 78.

188 Vgl. dazu Sansone: *»Parole in libertà« – »Worte in Freiheit« und die typographische Revolution der Futuristen*, S. 77f.

die Ineinssetzung von Mensch und Buchstabe erkennbar: Francesco Cangiullos Blatt *Schön. Vermenschlichte Buchstaben* von 1914 zeigt ein Theater, dessen Zuschauerraum ein brodelnder Kessel ist, und anstelle von Menschen findet man darin Wörter und einzelne Lettern.[189] Auch die *Menschenmenge auf der Piazza del Popolo*, gemalt von Cangiullo 1914, besteht aus einem bunten Gewirr von Wörtern und riesigen Buchstaben.

Dass die Lettern, die, wie Tory dargelegt hatte, vom Menschen zum Zweck ihrer Zusammenfügung geschaffen wurden, von diesem nie über einen längeren Zeitraum hinweg im Zustand der Unverbundenheit belassen werden können, wird bei Cangiullo deutlich: Sein Bild *Milano-Dimostrazione* zeigt eine Buchstabenmenge, die einen öffentlichen Platz überflutet und die sich durch Buchstaben ansprechen lässt, die zu neuen Begriffen und Parolen zusammengefügt wurden und damit der Schaffung einer neuen Ordnung dienen:

Zwischen den zahlreichen italienischen Fahnen bildet sie die Wörter »VIVAMUSSOLINI VIVAMARINETTIVIVALAGUERRA«.[190]

Die Texte von Otto Nebel, denen das folgende Kapitel gewidmet ist, lassen dagegen erkennen, dass sich innerhalb der modernen Avantgarde auch Ansatzpunkte für eine Neukomposition der Buchstaben finden, die von einer ganz anderen ideologischen Position ausgehen.

189 Francesco Cangiullo: *Bello. Lettere umanizzate*. 1914. Abgedruckt in: Benesch/Brugger (Hg.): *Futurismus. Radikale Avantgarde*, S. 165.
190 Ebd., S. 166.

Otto Nebels »Kontrapunktik der Buchstaben«

»Nicht das Wort ist das ursprüngliche Material der Dichtung, sondern der Buchstabe. Wort ist: Komposition von Buchstaben.«[1] Kurt Schwitters schrieb dies 1923 in einem Beitrag zu der von Hans Richter herausgegebenen Zeitschrift *G*, zur selben Zeit, als Otto Nebel an seinem Leipogramm *UNFEIG. Eine Neunrunenfuge zur Unzeit gegeigt* arbeitete. Es zeigt sich in Schwitters programmatischer Formulierung genau die Bewegung, die für Nebels Arbeit mit den Buchstaben charakteristisch ist. Seine Leipogramme sind innerhalb der modernen Avantgarde einzigartig. Zur Sprengungs- und Auflösungsarbeit der Avantgarde verhält sich die Technik des Leipogrammierens gegenläufig: Das Leipogramm fügt die nach dem Auftrennen der Textur vereinzelt zurückgebliebenen Buchstaben wieder zu einem Text zusammen, die strenge Formvorgabe erfordert eine grosse Bereitschaft zur Konstruktion, zur Kom position.

Im Folgenden möchte ich von der These ausgehen, dass Nebels Werk einen zentralen Beitrag zur modernen Avantgarde darstellt. Und zwar, weil es die von Marinetti initiierte Auflösung der Textstruktur zunächst ebenfalls vornahm und vorführte, dann jedoch die Richtung der Bewegung umdrehte: In Nebels Leipogrammen wird erstmals vorsichtig ein Wieder-Zusammenfügen von Einzelbuchstaben versucht, wie es dann auch in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg bei zahlreichen Autoren erkennbar ist, die sich rückblickend mit den historischen Avantgardebewegungen auseinandersetzten. Nebels Werk bildet daher meiner Ansicht nach die Verbindungsstelle zwischen der Vorkriegsavantgarde und Teilen der Neo-Avantgarde nach 1945. In den 1950er Jahren entdeckte die Wiener Gruppe die expressionistische Literatur sowie die *Sturm*-Zeitschrift neu und damit auch die dort erstveröffentlichten Texte von Otto Nebel. Gerhard Rühm etwa begann, Prinzipien der seriellen Musik auf die Dichtung zu übertragen,[2] und Eugen

1 Kurt Schwitters: *Konsequente Dichtkunst*. In: Hans Richter: *DADA-Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*. Köln 1964, S. 150-152, hier S. 150.

2 Vgl. Gerhard Rühm: *Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen*. Reinbek bei Hamburg 1967; sowie das entsprechende Kapitel der vorliegenden Arbeit.

Gomringer, Arno Schmidt[3] und später Georges Perec[4] befassten sich mit Nebels Werk.

Nebels Vorgehen wie auch seine Poetologie sind vor dem Hintergrund seiner Teilnahme an der »Institutionalisierung der Moderne«[5] im *Sturm*-Kreis zu verstehen. Daher soll nun in einem ersten Schritt auf die zentralen Programmpunkte der *Sturm*-Kunsttheorie eingegangen werden.

Zur »Wortkunsttheorie« des *Sturm*

Herwarth Waldens Hochschätzung des Künstlers wie auch des Theoretikers Kandinsky hatte ihren Grund in dessen Bemühungen um eine vollständige Lösung von der Mimesis und um den Übergang zu einer ungegenständlichen Kunst. Kandinskys Schrift *Über das Geistige in der Kunst* erschien Ende 1911, erfuhr zwei weitere Auflagen im Jahr 1912 und wurde über die Grenzen der Kunstgattungen hinweg zu einem Grundlagentext der Moderne. Kandinsky wandte sich in diesem Text gegen das positivistische Welterklärungsmodell des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Die dabei feststellbare Kritik an einem ausschliesslichen oder zumindest vereinseitigten rationalen Zugang zur Welt in Verbindung mit einer spezifischen Rezeption lebensphilosophischer Texte besonders von Nietzsche und Bergson[6] teilte Kandinsky mit kulturkritischen Exponenten der Lebensreform in Berlin. Die Vorstellung einer notwendigen Befreiung des Menschen aus den Zwängen der bürgerlichen Epoche führte bei manchen Zeitgenossen zum Wunsch nach einer neuen Form von Gemeinschaft und zur Prüfung neuer Modelle des Zusammenlebens, bei manchen auch zur Forderung nach Ernährungs- und Kleiderreform, Vegetarismus, Naturheilverfahren, Nacktkultur und sexueller Befreiung. Zahlreiche Vorträge und Publikationen von Denkern wie Martin Buber, Gustav

3 Der erste wie auch der letzte Satz von *Zettel's Traum* nehmen durch expliziten Hinweis resp. durch direktes Zitat Bezug auf Nebels Werk. Vgl. Arno Schmidt: *Zettel's Traum*. Bargfelder Ausgabe. Frankfurt a.M. 2010, Bd. IV 1.1, S. 11, und Bd. IV 1.4, S. 1493.

4 Vgl. dazu das entsprechende Kapitel der vorliegenden Arbeit.

5 Peter Sprengel: *Institutionalisierung der Moderne: Herwarth Walden und »Der Sturm«*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 110 (1991), S. 247-281, hier S. 247.

6 Vgl. dazu Wilderich Voermanek: *Untersuchungen zur Kunsttheorie des »Sturm«-Kreises*. Berlin 1970, S. 38. Zu Kandinskys Rezeption Bergsons vgl. auch ebd., S. 196.

Landauer und Rudolf Steiner lassen deren grosses Interesse an der »geistigen Welt«[7] und am »Erleben des Ich«[8] erkennen, das sie in mittelalterlichen Berichten über mystische Erfahrungen dokumentiert sahen:[9] Dieses »Erleben des Ich« kann sich der Mensch laut Buber nur als eine »Vereinigung mit Gott« vorstellen.[10] Die »Vereinigung mit Gott«, die die Aufhebung der »Absonderung« des Menschen als »Einzelwesen« bewirkt,[11] wurde etwa bei Buber und Landauer als »Erlebnis« bezeichnet.[12] Viele lebensphilosophische und lebensreformerische Texte stellten das »Erlebnis«, das »Leben«, »Erleben« und die lebendige »Erfahrung« dem toten »Begriff« gegenüber.[13]

Das Interesse an einem gemeinsamen spirituellen Gehalt der Weltreligionen verband sich bei verschiedenen Lebensreformerinnen und -reformern mit Bemühungen um ein neues Körperbewusstsein und eine neue Tanz- und Ausdruckskultur und mit Experimenten in Malerei und Literatur.[14] Zu Beginn des Jahrhunderts gab es bekanntlich rege Kontakte zwischen der Berliner Bohème, zu der auch Herwarth Walden und seine Ehefrau Else Lasker-Schüler gehörten, und Exponenten der Lebensreform. Julius und Heinrich Hart, Gustav Landauer und Felix Holländer hatten in ihrer Vortragssammlung

7 Rudolf Steiner: *Die Mystik im Aufgange des neuzeitlichen Geisteslebens und ihr Verhältnis zu modernen Weltanschauungen*. Berlin 1901, S. 7.

8 Martin Buber: *Ekstatische Konfessionen*. Jena 1909, S. XV.

9 Vgl. z.B. Steiner: *Die Mystik im Aufgange des neuzeitlichen Geisteslebens*; Gustav Landauer: *Meister Eckharts mystische Schriften*. Berlin 1903; Martin Buber: *Die Geschichten des Rabbi Nachman*. Frankfurt a.M. 1906, sowie Buber: *Ekstatische Konfessionen*.

10 Buber: *Ekstatische Konfessionen*, S. XV.

11 Steiner: *Die Mystik im Aufgange des neuzeitlichen Geisteslebens*, S. 29.

12 So ebd., S. V, VIII, XII, XIV u.a.

13 Landauer hat es so formuliert: »An die Stelle der Abstraktion, der tötenden, entleerenden und verödenden Abziehung, setzen wir die Kontraktion, die Zusammenziehung all unserer inneren Kräfte, und die Attraktion, die Hineinziehung des Weltalls in unsern Machtbereich. Das wird gut sein, denn die Abstraktion und das begriffliche Denken ist an der Endstation angelangt […]. Seit Kant kann das Begriffsdenken zu nichts mehr führen als zum Totschlagversuch gegen die lebendige Welt; jetzt aber bäumt sich endlich das Leben auf und tötet den toten Begriff.« Gustav Landauer: *Durch Absonderung zur Gemeinschaft*. In: *Die neue Gemeinschaft. Das Reich der Erfüllung*. Flugschriften Heft 2. Leipzig 1901, S. 45-68, hier 50. Vgl. auch Steiner: *Die Mystik im Aufgange des neuzeitlichen Geisteslebens*, S. 15.

14 Vgl. dazu: Janos Frecot/Johann Friedrich Geist/Diethart Kerbs: *Fidus 1868-1948: Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen*. Hamburg 1997; sowie Harald Szeemann: *Monte Verità – Berg der Wahrheit*. In: Harald Szeemann u.a.: *Monte Verità. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie*. Locarno 1980, S. 5.

Die neue Gemeinschaft, die 1901 im Rahmen der Flugschriftenreihe *Das Reich der Erfüllung* erschien, mit der Emphase, die für die Apokalypse und Utopie radikal zusammendenkenden modernen Avantgardeströmungen kennzeichnend ist,[15] die Prinzipien einer neuen »Weltanschauung« beschrieben, die schon lange »im Werden« sei und die die Neue Gemeinschaft nun »zur Reife bringen« wolle.[16] Denn, so Heinrich Hart,

> das *Wesen der Welt* und unseres *eigenen Seins* kann *nicht* mit *Begriffen*, mit *Erkenntnis* allein erfaßt werden, sondern es will mit der *Gesamtheit* und *Ganzheit* des Menschen umspannt, d.h. es will *gelebt* werden.
> Die Welt ist ein Eines und *zugleich* ein Vieles, zugleich All und Ich, in ewiger Wandlung Sein und Werden zugleich. Nur für das begriffliche Denken, für das Wissen, das mit Worten operiert, sind das alles unvereinbare *Gegen*sätze, in der Wirklichkeit des Seins gibt es nur *Ergänzungen* und Übergänge, jedes Eine kann in alles Andere sich umgestalten.[17]

Mit Hart stimmte Kandinsky in der Auffassung überein, bei der gegenwärtigen Epoche handle es sich um eine Phase des Niedergangs der Erkenntnis bei gleichzeitigem Höchststand des »materialistischen ›Credo‹«:[18] So seien Atheismus auf dem Gebiet der Religion, Republikanismus im Bereich der Politik, Sozialismus in der Ökonomie, Positivismus in der Wissenschaft und schliesslich Naturalismus auf dem Gebiet der Kunst weit verbreitet.[19] In dieser Epoche sei »trotz der sichtbar großen Ordnung, Sicherheit und trotz den Prinzipien, die unfehlbar sind, jedoch eine versteckte *Angst* zu finden«, und wer zur Reflexion fähig sei, frage sich: »Wenn diese Weisheit von vor-

15 Vgl. dazu etwa die Beiträge in: Reto Sorg/Stefan Bodo Würffel (Hg.): *Utopie und Apokalypse in der Moderne*. München 2010; sowie Gert Mattenklott: *Körperkult, Ökosophie und Religion. Ein kritisches Vorwort zur Neuauflage des Fidus-Buches von Janos Frecot, Johann Friedrich Geist und Diethart Kerbs*. In: Frecot/Geist/Kerbs: *Fidus 1868-1948*, S. VII-XXVIII; Hanno Ehrlicher: *Die Kunst der Zerstörung. Gewaltfantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*. Berlin 2001.

16 Heinrich Hart: *Die Neue Gemeinschaft*. In: Heinrich Hart/Julius Hart/Gustav Landauer/Felix Holländer: *Die neue Gemeinschaft. Das Reich der Erfüllung*. Flugschriften Heft 2. Leipzig 1901, S. 8-14, hier S. 8.

17 Ebd., S. 9. Hervorhebungen im Original.

18 Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*. Mit einer Einführung von Max Bill. 8. Aufl. Bern 1965, S. 36. Alle folgenden Hervorhebungen im Original.

19 Ebd., S. 36f.

gestern durch diese von gestern und die letztere von der von heute umgeworfen wurde – kann es dann nicht auch irgendwie möglich sein, daß die von heute von der von morgen auch umgeschmissen wird. Und die Mutigsten von ihnen antworten: ›Es liegt im Bereiche der Möglichkeiten.‹«[20] Und daher nehme die Zahl derjenigen zu, die »keine Hoffnung setzen auf die Methoden der materialistischen Wissenschaft in Fragen, die mit ›Nichtmaterie‹ oder einer Materie zu tun haben, die unseren Sinnen nicht zugänglich sind«.[21] Gelehrte wie Zöllner, Butlerow, Crookes und Flammarion, so Kandinsky weiter, widmeten sich »der wissenschaftlichen Untersuchung der rätselhaften Tatsachen, die nicht mehr zu leugnen« seien, und auch Cesare Lombroso gehe »zu gründlichen spiritistischen Sitzungen über und anerkennt die Phänomene«.[22] Wie die Kunst, die »bei den Primitiven Hilfe sucht«, wende man sich auch in der Wissenschaft »halbvergessenen Zeiten zu mit ihren halbvergessenen Methoden, um da Hilfe zu finden«, und solche Methoden seien »noch lebendig bei Völkern, auf welche wir von der Höhe unserer Kenntnisse mitleidig und verächtlich zu schauen gewohnt waren«, etwa bei den Indern.[23] Helena Blavatzky habe als Erste ein »festes Band zwischen diesen ›Wilden‹ und unserer Kultur gebunden«, und hier beginne »eine der größten geistigen Bewegungen, die heute eine große Anzahl von Menschen vereinigt und sogar eine materielle Form dieser geistigen Einigung in ›Theosophischer Gesellschaft‹ gebildet hat«, deren Methoden »einen vollen Gegensatz zu den positiven bilden«.[24] Allmählich also, und zunächst nur bei einigen wenigen, mache sich eine »geistige Wendung« bemerkbar.[25] In einer Zeit, in der »die Religion, Wissenschaft und Moral (die letzte durch die starke Hand Nietzsches) gerüttelt werden«, wende »der Mensch seinen Blick von der Äußerlichkeit ab und *sich selbst zu*«, und diese »*geistige* Bewegung« manifestiere sich in ersten Ansätzen in Literatur, Musik und bildender Kunst.[26] In deren jüngster Entwicklung erkannte Kandinsky als bedeutende Gemeinsamkeit das Streben »zum Nichtnaturellen, Abstrakten und *zu innerer Natur*«: Die Künstler wendeten sich nun in erster Linie ihrem Material zu und fokussierten auf den »inneren Wert der Ele-

20 Ebd., S. 37f.
21 Ebd., S. 41.
22 Ebd.
23 Ebd.
24 Ebd., S. 42.
25 Ebd., S. 36.
26 Ebd., S. 43.

mente«, aus denen sie ihre Arbeiten zu schaffen suchten.[27] Kandinsky betonte in diesem Zusammenhang die Vorbildfunktion der Musik für die anderen Künste, denn sie sei »schon einige Jahrhunderte die Kunst, die ihre Mittel nicht zum Darstellen der Erscheinungen der Natur brauchte, sondern als Ausdrucksmittel des seelischen Lebens des Künstlers und zum Schaffen eines eigenartigen Lebens der musikalischen Töne«.[28] Wer als Künstler »seine *innere Welt* zum Ausdruck bringen« wolle, bemerke, dass dies in der Musik besonders gut möglich sei.[29] Er wende sich also der Musik zu und versuche, »dieselben Mittel in seiner Kunst zu finden. Daher kommt das heutige Suchen in der Malerei nach Rhythmus, nach mathematischer, abstrakter Konstruktion, das heutige Schätzen der Wiederholung des farbigen Tones, der Art, in welcher die Farbe in Bewegung gebracht wird usw.«[30]

Was eine Kunst bei der anderen beobachten könne, sei, wie diese mit ihren Mitteln umgehe, um daraus zu lernen, »*ihre eigenen* Mittel *prinzipiell* gleich zu behandeln«.[31] In der Malerei seien die konstituierenden Elemente Farbe und Form: Jede Farbe rufe eine physische und danach eine psychische Empfindung im Betrachter hervor, der Künstler besitze also die Möglichkeit, auf die menschliche Psyche einzuwirken, eine »seelische Vibration« auszulösen.[32] Das Sehen stehe »mit allen anderen Sinnen in Zusammenhang«,[33] Farben könnten eine Geschmacks- oder Geruchsempfindung hervorrufen oder gehört werden.

In der Form, der »Abgrenzung einer Fläche von der anderen«,[34] sah Kandinsky »ein geistiges Wesen mit Eigenschaften, die mit dieser Form identisch« seien.[35] Sie kann einen »realen Gegenstand« bezeichnen oder »ein vollkommen abstraktes Wesen« sein.[36] Die Form sei also die »*Äußerung des inneren Inhaltes*«, durch sie kann der Künstler die Seele des Betrachters zum Klingen bringen.[37] Die »Formenharmonie« beruht allein »*auf dem Prinzip der zweckmäßigen Berührung der menschlichen Seele*«, das »als das *Prinzip der*

27 Ebd., S. 54.
28 Ebd.
29 Ebd., S. 54f.
30 Ebd., S. 55.
31 Ebd. Hervorhebungen im Original.
32 Ebd., S. 61.
33 Ebd., S. 62.
34 Ebd., S. 69.
35 Ebd., S. 68.
36 Ebd., S. 70.
37 Ebd., S. 69.

inneren Notwendigkeit bezeichnet« wird.[38] Die »*innere Stimme der Seele*« gibt dem Künstler zu verstehen, »welche Form er braucht und von wo sie zu holen ist«, denn »›wie von selbst‹« stellt sich die »richtige« Form ein, wenn der Künstler »nach dem sogenannten Gefühl arbeitet«.[39] Das Kunstwerk erhält, vom Künstler losgelöst, ein Eigenleben, wird zu einem »geistig atmenden Subjekt« und besitzt »weiterschaffende, aktive Kräfte«, es ist damit an der Hervorbringung der neuen »geistigen Atmosphäre« beteiligt.[40] Weil der Künstler durch seine »Taten, Gedanken, Gefühle« diese Atmosphäre entweder »verklären oder verpesten« kann, trägt er Verantwortung, nicht nur seine »Macht« ist gross, sondern »auch seine Pflicht«.[41]

Auch »*das Wort ist ein innerer Klang*«, so Kandinsky, der Name eines Gegenstandes rufe in der Seele des Rezipienten eine »Vibration« hervor.[42] Das Wort sei also das »reine Material der *Dichtung* und der Literatur, das Material, welches nur diese Kunst anwenden kann und durch welches sie zur Seele spricht«.[43]

Die *Sturm*-Kunsttheorie knüpfte an Kandinskys Ausführungen an, wie in Lothar Schreyers Aufsatz *Das Gegenständliche in der Malerei*, der 1918 in Waldens Band *Expressionismus. Die Kunstwende* erschien, deutlich wird. Schreyer schrieb dort: »Der Maler stellt weder Gegenstände dar, noch drückt er Gedanken oder Gefühle aus. Er kündet mit sinnlichen, greifbaren Mitteln das übersinnliche, ungreifbare Erlebnis.«[44] Dieses »innere Erlebnis des Künstlers« sei »die Auflösung der Persönlichkeit im Weltganzen«, ein Zustand, der »jenseits des Bewusstseins« liege.[45] Wenn der Künstler das Bewusstsein wiedererlange, erleide er »optische, akustische, kinetische Vorstellungen: das Gesicht«, durch das »sich das Erlebnis des Unbewusstseins im Leben des Bewusstseins« künde.[46] Während grundsätzlich jeder Mensch ein »Gesicht« haben kann, ist nur derjenige ein Künstler, der »auch die zwingende Notwendigkeit erleidet, seinen Vorstellungen

38 Ebd.
39 Ebd., S. 136.
40 Ebd., S. 132.
41 Ebd., S. 136.
42 Ebd., S. 45.
43 Ebd., S. 47.
44 Lothar Schreyer: *Das Gegenständliche in der Malerei*. In: Herwarth Walden: *Expressionismus. Die Kunstwende*. Berlin 1918. Reprint Nendeln 1973, S. 22-28, hier S. 24.
45 Ebd.
46 Ebd. Der Begriff »Gesicht« im Sinne einer »Vision« findet sich etwa auch bei Steiner: *Die Mystik im Aufgange des neuzeitlichen Geisteslebens*, S. 8.

dauernde Gestalt zu geben und ihnen Gestalt geben kann«.[47] Wie kommt es aber zum Gestalten? Schreyer versuchte zu verdeutlichen, dass die neue Malerei keinesfalls der Mimesis-Vorstellung verpflichtet sei:

»Der Maler hat Farbformvorstellungen. Er sieht also Farbformen mit dem inneren Auge, er nimmt sinnlich Farbformen wahr, ohne dass sie sich im Blickpunkt seines Auges oder überhaupt vor seinen Augen befinden. […] Die geschauten Farbformen können also gesehenen Gegenständen ähneln oder nicht ähneln. Im Ausnahmefall kann die geschaute Farbform einem bestimmten gesehenen Gegenstand gleich sein. Doch ist diese Gleichheit nur ein Einzelfall in der Reihe der unendlichen Möglichkeiten gegenständlicher Gesichte.«[48]

Das »geschaute Farbformbild« wird nun entsprechend den Fähigkeiten des Malers »mit den Kunstmitteln Form und Farbe« festgehalten.[49] Dabei sei es im Hinblick auf den »Kunstwert« ganz »gleichgültig, ob das Bild gegenständlich ist oder nicht«, denn nicht die »Gesetze der Anatomie, der organischen Lebensform« seien für die Kunstform bedeutungsvoll: »Die Logik der Kunstform ist der Rhythmus.«[50] Und dieser »wächst aus den kinetischen Vorstellungen der Vision. Jedes Bild hat seinen Rhythmus. Der Rhythmus gibt der Gestalt die Einheit. Er hält die Farbformen zusammen.«[51] Mit dem sich gegenwärtig vollziehenden tiefgreifenden Wandel aller Verhältnisse, der das Leben der Gegenwart umfassend verändere, werde sich auch die Einsicht in die Unwesentlichkeit des Gegenständlichen beim Publikum allgemein verbreiten. Denn entscheidend sei, dass das Kunstwerk die »Kunde des geistigen Erlebnisses« sei: »Der Eine kündet in ihm das All. Die Kunde ist unabhängig von der Persönlichkeit des Künstlers.«[52] Das menschliche Bewusstsein sei nur ein »Einzelfall des Seins«, der Mensch »nichts anderes als eine Kunde des grossen Unbewussten. Das geistige Reich ist in uns und um uns. Wir Künstler sind seine Seher. Wir Künstler sind seine Künder. Wir künden allen. Wer sehen will, der sieht.«[53]

Die Fähigkeit, »Uebersinnliches den Sinnen sichtbar zu machen«,[54]

47 Schreyer: *Das Gegenständliche in der Malerei*, S. 24f.
48 Ebd., S. 26.
49 Ebd.
50 Ebd.
51 Ebd.
52 Ebd.
53 Ebd., S. 28.
54 Herwarth Walden: *Das Begriffliche in der Dichtung*. In: *Der Sturm* 9, H. 5, August 1918, S. 66-67, hier S. 66.

die seit der Antike, etwa in Platos *Ion*, dem Dichter immer wieder zugeschrieben wurde, hat auch Walden in seinem Text *Das Begriffliche in der Dichtung* betont, in dem er zentrale Punkte aus Kandinskys Schrift aufgriff und zur Frage Stellung nahm, was ein literarisches Kunstwerk ausmache:

Analog zu Farbe und Form bei Kandinsky erklärte Walden das Wort zum Material der Dichtung und den Rhythmus zu deren Form.[55] »Die Sichtbarkeit jeder Kunst ist die Form. Form ist die äußere Gestaltung der Gesichte als Ausdruck ihres inneren Lebens. [...] Ein Kunstwerk gestalten heißt ein Gesicht sichtbar machen.«[56] Waldens Argumentation richtete sich gegen die »Zusammenstellung der Wörter zu Begriffen«, denn der Begriff sei etwas schon Vorhandenes, während die Dichtung als Kunst, so Walden, »jedes Wort neu gewinnen« müsse: Ebenso wie man nicht Gebäude aus Mauern aufrichten, sondern nur Stein auf Stein fügen könne, seien auch die Wörter jeweils zusammenzufügen. Nur das Wort sei »Material der Dichtung, nicht der Begriff, der das Wort verstellt«.[57]

Ein Dichter darf somit nicht Formen übernehmen, sondern er schaut und macht sichtbar. »Jedes Kunstwerk«, so Walden,

> fordert seinen Ausdruck. Der äußere Ausdruck ist die innere Geschlossenheit. Die innere Geschlossenheit ist die Schönheit des Kunstwerks. Die innere Geschlossenheit wird durch die logischen Beziehungen der Wortkörper und der Wortlinien zueinander geschaffen. Sie sind in den bildenden Künsten räumlich sichtbar, in der Musik und der Dichtkunst zeitlich hörbar. Man nennt sie Rhythmus.[58]

Zentral ist somit auch in Waldens Beitrag die Reflexion über den Rhythmus. In der Forschung wurde darauf hingewiesen, dass sich die an Kandinsky anknüpfenden Ausführungen der *Sturm*-Theoretiker zum Rhythmus, in denen der »Gedanke der ›Bewegung‹, des ständigen ›Werdens‹ des Weltalls und der Einheit aller Dinge«[59] im Zentrum steht, auf Vorstellungen zurückführen lassen, die bereits in der Romantik, bei Novalis und Philipp Otto Runge,[60] vor allem aber

55 Ebd.
56 Ebd.
57 Ebd.
58 Ebd.
59 Voermanek: *Untersuchungen zur Kunsttheorie des »Sturm«-Kreises*, S. 63.
60 Vgl. dazu Karin von Maur: *Vom Klang der Bilder*. München/London/New York 1999, S. 10.

dann in der Philosophie Bergsons zu finden sind und auch die theoretischen Schriften etwa Paul Klees und der Kubisten bestimmen.[61] Bergson schrieb um 1900 in *Das Lachen*:

> Andere Künstler wenden sich nach innen. In den tausend Ansätzen zu Handlungen, die ein Gefühl illustrieren, hinter dem alltäglichen und allgemein gültigen Wort, das einen individuellen Seelenzustand bezeichnet und ausdrückt, suchen sie das reine Gefühl, den reinen Zustand. Und damit wir dasselbe in uns zu tun versuchen, bemühen sie sich, uns an ihrer Vision teilhaben zu lassen. Durch rhythmische Anordnungen von Worten, die sich ineinanderfügen und dadurch ein neues Leben erlangen, sagen oder vielmehr suggerieren sie uns Dinge, die zu bezeichnen die Alltagssprache nicht geschaffen ist. – Andere graben noch tiefer. Unterhalb der Freuden und Leiden, die sich zur Not in Worte übertragen lassen, erfassen sie etwas, das sich der Sprache entzieht: Rhythmen des Lebens und Atmens, tiefer im Menschen beheimatet als seine tiefsten Gefühle, die lebendige, in jedem Menschen verschiedene Gesetzmäßigkeit seiner Niedergeschlagenheit und seiner Hochstimmung, seiner Enttäuschungen und seiner Hoffnungen. Diese Musik legen sie frei und betonen sie, damit auch wir sie hören. Und wir tauchen unwillkürlich in sie ein, so wie man zufällig in einen Reigentanz gerät. Dann kommt auch tief in uns etwas zum Schwingen, das schon lange schwingen wollte.[62]

In der Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf verschiedenen Feldern geführten Diskussion über den Rhythmus sind unterschiedliche Positionen erkennbar. Während Nietzsche besonders in seinen frühen Schriften zwischen »rudimentär organischer« Rhythmik einerseits und »gesetzmäßig-ästhetischer« Rhythmik als künstlerischem Ideal anderseits unterschied,[63] wobei Letztere seiner Ansicht nach keineswegs »ein natürliches Phänomen«,[64] sondern eine Hervorbringung der Kultur darstellte, kontrastierte die Lebensphilosophie »organische Rhythmen mit der mechanischen Vertaktung der

61 Vgl. ebd., S. 63-65.

62 Henri Bergson: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen.* Aus dem Französischen übersetzt von Roswitha Plancherel-Walter. Zürich 1972, S. 106f.

63 Friederike Felicitas Günther: *Rhythmus beim frühen Nietzsche*. Berlin/New York 2008, S. 18.

64 Ebd., S. 14.

Alltagswelt«[65] und forderte »gegen wissenschaftliche ›rationale Entfremdung‹ eine Wiedergewinnung der Ganzheit von Lebenswelt und organischen Rhythmen«.[66] Als Gegenbegriff zu »Metrum und Takt« wurde »Rhythmus« dabei zum Schlagwort, das der Empfindung des »Unbehagens in der Moderne« Ausdruck verleihen sollte.[67] Dies zeigt sich nicht nur etwa in Émile Jaques-Dalcrozes Ausführungen zu der von ihm entwickelten rhythmischen Gymnastik,[68] die u.a. auf die Arbeit seiner Schülerin Mary Wigman und auf Gertrud Grunow wirkte, sondern auch in den Überlegungen des Nationalökonomen Karl Bücher: Dieser vertrat 1896 in seinem Werk *Arbeit und Rhythmus* die These, die industrielle Produktion habe zum Verlust des dem Menschen von Natur aus entsprechenden Arbeitsrhythmus geführt, und nur die Aufhebung dieser Entfremdung durch entsprechende alternative Arbeits- und Gemeinschaftsformen könne hier Heilung bringen.[69]

Auch Herwarth Walden setzte dem Metrum den Rhythmus entgegen: 1912 zitierte Walden im *Sturm* programmatisch einen zentralen Abschnitt aus Arno Holz' Vorrede zum Drama *Ignorabimus*:

> Jede Wortkunst, Lyrik wie Drama […], von frühester Urzeit bis auf unsere Tage, war, als auf ihrem letzten, tiefuntenstehenden Formprinzip, auf Metrik gegründet. Die Metrik zerbrach ich und setzte dafür ihr genau diametrales Gegenteil. Nämlich Rhytmik. Das heißt: permanente, sich immer wieder aus den Dingen neu gebärende, komplizierteste Notwendigkeit, statt, wie bisher, primitiver, mit den Dingen nie, oder nur höchstens ab und zu, nachträglich und wie durch Zufall, koinzidierender Willkür! Das klingt sehr simpel und hört sich »wie nichts an«, etwa ähnlich, wie die Umkehrung des Satzes, die Sonne dreht sich nicht um die Erde, sondern die Erde um die Sonne, von dem heute, rund dreieinhalb-hundert Jahre nachdem Kopernikus tot ist, jeder sozusagen bessre Esel sich einbildet, er hätte sich diesen kleinen Scherz, von dem so viel Aufhebens gemacht wird, ebenso leisten können, wird aber in seinen Folgen, und zwar nicht bloß für uns und unsre Literatur, sondern auch für alle

65 Ebd., S. 18.
66 Ebd.
67 Ebd.
68 Émile Jaques-Dalcroze: *Der Rhythmus als Erziehungsmittel für das Leben und die Kunst*. Sechs Vorträge von E. Jaques-Dalcroze zur Begründung seiner Methode der rhythmischen Gymnastik. Deutsch herausgegeben von Paul Boepple. Basel 1907.
69 Karl Bücher: *Arbeit und Rhythmus*. Leipzig 1899.

> übrigen, die es ebenso befreien wird, genau so unvergänglich bleiben, wie es, auf ihrem Gebiet, die Tat des Frauenburger Domherrn bleiben wird. Lyrik und Drama – bereits bei der »Sonnenfinsternis« war mir das aufgegangen, aber erst durch das »Ignorabimus« ist mir heute Gewißheit – haben sich formal wieder zu einer Einheit geschlossen! Demselben rhytmischen Notwendigkeitsorganismus, den jedes mir geglückte ›Phantasus-Gedicht‹ darstellt, nur noch entsprechend differenzierter, bilden jetzt auch diese Tragödien! […]
>
> Statt Metrik Rhytmik. Mögen es die Künstler aller Künste endlich merken, sich merken![70]

Mit der Ablehnung des Metrums bezog sich Walden auch auf die von Marinetti 1905 in *Poesia* angeregte Diskussion über den »vers libre«, an der, wie bereits erwähnt, Arno Holz mit einem Beitrag teilgenommen hatte.[71] Walden demonstrierte am Beispiel eines Gedichts, das auf den ersten Blick als einheitlicher Text erschien, jedoch in Wirklichkeit von Walden aus drei metrisch gleich gebauten Strophen aus Gedichten von Heine, George und Goethe zusammengesetzt worden war, die »zum Verwechseln ähnlich« sind, das Vergewaltigende des Metrums: Es führe, so Walden, Mass und »Geschlossenheit der Form« dort ein, wo man das Masslose erwarten müsste, nämlich im dichterischen Ausdruck. »Das Wort hat sich nach der Betonung zu richten«, die Wörter ergeben einen Sinn, doch sie sind Begriffe, schon fertige »Mauern«, statt Steine, aus denen man das »Wortgebäude« bauen kann.[72] Die Wörter in ihren Beziehungen zueinander müssen nach Ansicht Waldens durch den Rhythmus leben. Beispielhaft verwirklicht sah er dies im Gedicht über die schöne Jüdin aus der Volksliedsammlung *Des Knaben Wunderhorn*, in dem »nichts bemessen, aber alles bewegt« sei.[73] Die Dichtung sei grundsätzlich »alogisch«, sie habe »nichts mit der Logik zu tun, die aus der Erfahrung hergeleitet wird, aus der Erfahrung der Sinne oder aus der Erfahrung der Tatsachen«.[74] Denn aus der Kunst hole man, »was unerfahren ist«, und das Gegenständliche sei in der Dichtung immer nur »Gleichnis« und kein »Vergleich«, denn dieser sei ja immer von dem zu Vergleichenden abhängig.[75] Ein

70 H.W.: *Arno Holz*. In: *Der Sturm* 4, H. 160-161, Mai 1913, S. 26.
71 *Poesia* I, H. 9, Oktober 1905, S. 4.
72 Walden: *Das Begriffliche in der Dichtung*, S. 66.
73 Ebd., S. 67.
74 Ebd.
75 Ebd.

Gleichnis dagegen sei immer »unpersönlich und ungebunden« und werde nur sichtbar durch seine »innere Bindung«, wobei der Rhythmus die »Bindung der Kunst« sei, nicht die vollkommen willkürlichen Regeln des Satzbaus:

> Jede Verständigung ist willkürlich. Jede Dichtung unwillkürlich. Oder ist es nicht willkürlich, daß der B sagen *muß*, wer A sagt. Oder ist es nicht willkürlich, daß ein Hauptwort ein Zeitwort bedingt. Ist das Haupt nicht ohne Zeit. Oder ist die Zeit nicht nur im Haupt. Oder was zwingt das Haupt, eine Eigenschaft zu haben. […] Diese Grammatik ist so regellos, weil ihre Regeln Willkür sind. […] Kunst kann die Grammatik verwenden, wenn ihre Regeln durch die Kunst ihre Bestätigung finden. Kunst ist aber keine Grammatik. Und noch weniger ist Grammatik Kunst. Warum soll nur der Satz zu begreifen sein und nicht das Wort. Da doch der Satz erst das Begriffliche des Wortes ist. Nur die Wörter greifen den Satz zusammen.[76]

Und daher: »Wenn das einzelne Wort so steht, daß es unmittelbar zu fassen ist«, sei es richtig, sich auf dieses zu konzentrieren, und zwar deshalb, »weil man sonst das Wort umstellt, unsichtbar macht«.[77] Somit gelte:

> Die einzelnen Wörter werden nur durch ihre Bewegung zueinander, aufeinander, nacheinander gebunden. Nichts steht, was sich nicht bewegt. Kreist doch selbst die Erde. Kreist doch die Welt. Das ist die innere Sichtbarkeit. Die ungegenständliche Dichtung.
> Auch die innere Sichtbarkeit ist sinnlich sichtbar. Auch sie hat eine Oberfläche, die man fassen, also fühlen kann. Aber sie bewegt sich unter dem Stehenden. Sie steht, wenn man nicht verstehen will. Sie greift, wenn man sich nicht vergreift. Denn nicht der die das Mensch greift die Kunst. Kunst greift über Menschheit hinaus, ballt Menschheit zusammen.
> Kunst kreist die Menschheit in ihrem All.[78]

Wenn man aus der Kunst holen soll, »was unerfahren ist«, und wenn davon ausgegangen wird, sie habe »nicht die Aufgabe, ›Inhalte dar-

76 Ebd. Hervorhebung im Original.
77 Ebd.
78 Ebd. Das »befreite Wort« wurde im *Sturm* auch in den 1920er Jahren weiterhin gepriesen, etwa in einem Artikel über den modernen russischen Dichter Gregor Petnikow, vgl.: *Der Sturm* 16, H. 7-8, Juli 1925, S. 114.

zustellen‹«, und das Kunstwerk erhalte seine Wirkung »allein aus den Ausdrucksqualitäten seiner Materialien, nicht aber aus einem ›behandelten Stoff‹«,[79] dann ist dies für Musik und Malerei leicht nachzuvollziehen. Dagegen stellt sich die Frage, wie »Ungegenständlichkeit« in der Dichtung zu definieren sei. Die Auffassungen der *Sturm*-Theoretiker Walden, Schreyer und Blümner gehen in diesem Punkt auseinander:

In Waldens theoretischen Texten finden sich zu dieser Frage zunächst wenig eindeutige Aussagen. Erst 1932, im Vorwort zum Band *Expressionistische Dichtungen vom Weltkrieg bis zur Gegenwart*, schrieb er, es gebe »parallel zur ›ungegenständlichen‹ Malerei und zur Musik eine ausschließlich aufgrund der Ausdrucksqualitäten ihres Materials wirkende ›ungegenständliche‹ Dichtung«:[80]

> Die Dichtung nur mit sinnlichen Elementen, mit Sprechtönen, ist der ungegenständliche Expressionismus in der Wortkunst. Jeder Vokal und jeder Konsonant macht zweifellos einen sinnfälligen Eindruck. Die Interjektionen in der Begriffssprache sind die letzten Reste der ungegenständlichen Ausdruckskunst. Es können also sehr wohl neue und unbegriffliche Verbindungen von Vokalen und Konsonanten gestaltet werden, die bestimmbare oder unbestimmbare Lust- oder Unlustgefühle erregen. Künstlerische Wirkungen brauchen eben keinen Sinn zu geben.[81]

Neben dem »Wort« werden nun zum ersten Mal auch »neue und unbegriffliche Verbindungen von Vokalen und Konsonanten« als Basis der Dichtung bezeichnet, es existiert laut Walden eine »Dichtung nur mit sinnlichen Elementen, mit Sprechtönen«.[82]

Waldens eigenem poetologischem Konzept entsprach dies allerdings nicht, denn seine Gedichte wie auch die zahlreichen im *Sturm* abgedruckten oder im *Sturm*-Verlag als selbständige Publikationen erschienenen Dramen und Romane sind keineswegs ungegenständlich. Sie thematisieren vielmehr auf ironisch-polemische Weise die Liebe in ihren vielen Schattierungen, vor allem im Hinblick auf die repressive und verlogene Sexualmoral der Epoche, sowie die Span-

79 Voermanek: *Untersuchungen zur Kunsttheorie des »Sturm«-Kreises*, S. 86.
80 Ebd., S. 95 f.
81 Herwarth Walden/Peter A. Silbermann (Hg.): *Expressionistische Dichtungen vom Weltkrieg bis zur Gegenwart.* Berlin 1932, S. 16.
82 Walden/Silbermann (Hg.): *Expressionistische Dichtungen vom Weltkrieg bis zur Gegenwart,* S. 16. Siehe dazu Voermanek: *Untersuchungen zur Kunsttheorie des »Sturm«-Kreises*, S. 94.

nungen zwischen den Geschlechtern, Generationen, Klassen und konfessionellen Gruppen, besonders den latenten Antisemitismus der wilhelminischen Gesellschaft, die Frage der Konversion und die Empfindung der Vereinzelung und der Heimatlosigkeit.[83]

Lothar Schreyer dagegen machte seine Auffassung deutlich, das »Wortkunstwerk« sei »Kunde einer Offenbarung«,[84] doch das »Gesicht« sei »in einer ausschließlich an den begrifflichen Bedeutungen der Wörter orientierten Sprache nur unvollkommen ausdrückbar«.[85] Notwendig sei eine »Umwandlung« der Umgangssprache »in die durch Adäquanz von Wortinhalt und Wortgestalt gekennzeichnete Dichtungssprache«.[86] Dafür taugliche Verfahren seien die »Wortkonzentration«, d.h. eine »Konzentration des Inhalts und der Gestalt«, bei der es darum gehe, »mit möglichst wenig Lautmitteln den Begriff zu gestalten«, was zu »Wortverkürzung« führe, etwa »Bären für gebären / schwenden für verschwenden«.[87] Eine »Erweiterung der Wortverkürzung« sei die »Satzverkürzung«, etwa wenn aus »Blühender Baum, blühende Blume« über »Baum blüht Blume« zuletzt das Einzelwort »Blüte« konzentriert werde.[88] Ein zusätzliches Verfahren sah Schreyer in der »Dezentration«, als deren Mittel er »Wortfiguren« wie die »Wiederholung« sowie »Parallelismen der Wortsätze« und die »Umkehrung der Wortstellung« nennt, ebenso wie die »Abwandlung der Begriffe nach Unterbegriffen und Oberbegriffen« und die »Assoziation von Wortform zu Wortform«.[89] Voermanek folgerte daraus: »Die Elemente der Wortkunst wirken nicht nur als rhythmische Klangkörper unmittelbar auf die Sinne, sondern sprechen zugleich, indem sie als Benennungen ›Sinnträger‹ sind, d.h. ›Dinge‹ oder ›Sachverhalte‹ bezeichnen, den Verstand an.«[90] Daraus erkläre sich auch das Fehlen von »Reflexionen über eine ›ungegenständliche‹ Dichtung« bei Schreyer.[91]

83 Vgl. z.B. die Dramen *Kind* (1918), *Trieb* (1918), *Die Beiden* (1918) und *Sünde* (1920), die Romane *Das Buch der Menschenliebe* (1916) und *Die Härte der Weltenliebe* (1918) sowie den Gedichtband *Im Geschweig der Liebe* (1925).
84 Lothar Schreyer: *Expressionistische Dichtung*. In: *Sturm-Bühne. Jahrbuch des Theaters der Expressionisten*, Nr. 6, Mai 1919, S. 1.
85 Voermanek: *Untersuchungen zur Kunsttheorie des »Sturm«-Kreises*, S. 99.
86 Ebd., S. 102.
87 Lothar Schreyer: *Expressionistische Dichtung*. In: *Sturm-Bühne. Jahrbuch des Theaters der Expressionisten*, Nr. 5, September 1918, S. 19-20, hier S. 20.
88 Ebd.
89 Schreyer: *Expressionistische Dichtung*. In: *Sturm-Bühne. Jahrbuch des Theaters der Expressionisten*, Nr. 6, Mai 1919, S. 1.
90 Voermanek: *Untersuchungen zur Kunsttheorie des »Sturm«-Kreises*, S. 104.
91 Ebd.

Rudolf Blümner dagegen stellte genau diese ins Zentrum seiner Arbeit. Auch er schrieb, es gehe in der Kunst und damit auch in der Dichtung um die »Gestaltung eines Erlebnisses. Und da niemand die geschriebenen oder gedruckten Buchstaben, Worte und Sätze in ihrer nur sichtbaren Erscheinung für die Dichtung selbst nehmen wird, so muß die Dichtung wohl eine hörbare Gestalt haben. Mit dem Ohr wird sie aufgenommen – ach! wurde sie einst aufgenommen.«[92] Aber der Mensch habe sich angewöhnt, statt das Wort zu hören, nur noch »seinen Begriff« zu verstehen:

> Ein Begriff, der erst der Stützung durch andere Worte bedurfte, der mit Hilfe von Biegungen und Brechungen, von umgestaltenden Verrenkungen, von entstellenden Verlängerungen oder Verkürzungen eine gleichmacherische Konvention schuf, die auch dem Törichtsten nur *eine* Deutung zuließ, und die es als Grammatik zum höchsten Ansehen gebracht hat. […] Das Wort behielt seine konventionelle Bedeutung, die keine Bedeutung mehr war, sondern eine Ausdeutung, eine Auslegung. Das Auge brauchte nur flüchtig die Buchstaben zusammenzuklauben, zusammenzulesen, zu *lesen* und der Begriff stellte sich ein. Und dann und dort kommt mal wieder einer, der sich erinnert, daß Worte gesprochen wurden, ehe sie geschrieben und gedruckt werden konnten, und er versucht sich und andere durch Klang und Klangzusammenstellungen zu ergötzen oder zu berauschen. Aber es war vergeblich. Die Begriffe herrschten über alles und ihre Aneinanderfügung war ein Gang von Gedanken, zu dem das Silbenmaß den Takt schlug. Und Klugheit, Logik und Wissenschaften regierten. Klug, logisch und das wollen wir doch nicht vergessen, psychologisch wurde das, was einst nichts als Klang war. Die Dichtung hatte vergessen, daß das Wort das Material ihrer Gestaltung ist und *nur* das Wort, und nur das *hörbare* Wort.[93]

Arno Holz habe als Erster wieder auf das Wort selbst hingewiesen, und August Stramm habe es erneut »hörbar« gemacht: »Er befreite das Wort von seiner konventionellen Bedeutung, die keine Bedeutung mehr war, sondern eine vereinbarte Ausdeutung, gab ihm seine echte Bedeutung, seine Ur-Bedeutung wieder und führte es oft bis

92 Rudolf Blümner: *August Stramm. Zu seinem zehnjährigen Todestag. Gefallen am 1. September 1915*. In: *Der Sturm* 16, H. 9, September 1925, S. 121-126, hier S. 122.

93 Ebd. Hervorhebungen im Original.

auf seinen verschollenen Ur-Wert zurück. Das Wort kann wieder gehört werden, weil es gehört werden muß.«[94] Blümner verglich »das Wort in seiner Urbedeutung mit dem Ton der Melodie«, der »nichts« bedeute: »Nichts im Sinne einer Ausdeutung. Unendliches als Laut, der mit einer Schwingungszahl beziffert werden kann. Oder soll ich an die Farbe und die Form der neuen Malerei erinnern, die auch nicht ausgedeutet werden, sondern nichts mehr, aber auch nichts Geringeres bedeuten als alles, was diese eine Form und diese eine Farbe durchs Auge in unsere Sinne senken.«[95] Werde das Wort in seiner »Urbedeutung« empfunden, »die einem Klang, einer Form oder einer Farbe gleichgewertet wird«, habe dies Folgen für die Art und Weise der Verbindung der Wörter: Sie kann

> nicht nach den Gesetzen erfolgen, die man gemeinhin für die Gesetze der Dichtung gehalten hat. Nicht Grammatik und Logik, nicht ein Gedanke schaffen das Gefüge. Nicht Versmaß, Reim und Gleichklang erheben das Gefüge zur Dichtung. Und, was das Wichtigste zu sagen ist, auch nicht die Form, nicht *die* Form, für die Literaturgeschichte und Aesthetik jene vielen Namen schaffen konnten. […] Der Künstler kann die Form nicht wählen wie ein Kleid. […] Die Form des Kunstwerks entsteht mit dem Inhalt. Von ihm ist sie nicht zu trennen. […] Und beide entstehen durch das Gleiche und das Eine, das allein die Kunst schafft, weil es allein den vielen chaotischen und kunstlosen Einzelheiten die neue Einheit und die lebendige Gestalt gibt: durch den Rhythmus. Und wie der Rhythmus der musikalischen Melodie nicht ihr Takt und ihr Tempo ist, sondern jenes Schreiten der Töne, das nur die Seele wahrnimmt, so ist der Rhythmus der Wortkunst dieses Schreiten von Wort zu Wort, dieses Wägen von Wort gegen Wort, dieser Reichtum der Beziehungen, in denen ein Wort zum anderen und allen steht.[96]

Bei Stramm finde man also »zum ersten Male wieder eine Dichtung aus Urzeiten«, er habe »Erkenntnissen des kosmischen Geschehens Ausdruck gegeben, während er nur dem reinen Wort und seiner Vorwärtsbewegung zu dienen schien. […] Denn alles war klar und ein Gott gab ihm, mit wenigen Worten zu sagen, was er erschaut hatte.«[97]

94 Ebd.
95 Ebd., S. 123.
96 Ebd. Hervorhebung im Original.
97 Ebd., S. 123f.

Zwar ist August Stramms Dichtung nicht ungegenständlich, und dies unterscheidet sie von Blümners eigenen dichterischen Versuchen. Doch ging es Blümner in seinen Ausführungen zu Stramms Lyrik darum, die Kongruenz mit seiner eigenen Dichtungsauffassung herauszustellen durch den Hinweis auf die Hörbarkeit und die spezifisch rhythmisch-klangliche Wirkung von Stramms Gedichten.

Bereits 1921 hatte Blümner in seiner kunsttheoretischen Arbeit *Der Geist des Kubismus und die Künste* geschrieben, die expressionistische Wortkunst zeichne sich dadurch aus, dass sie nicht mehr auf der »Assoziation mit außerhalb des Wortes Liegendem« beruhe, obwohl es schwierig sei, sich vorzustellen, »wie Worte überhaupt ohne reale Assoziation verwendbar sind. Die meisten ahnen nicht, daß das Wort durch die Befreiung von seiner konventionellen Bedeutung bis zum Urlaut zurückgeführt werden kann.«[98] Um seine Vorstellungen weiter zu erläutern, hatte Blümner 1921 ebenfalls im *Sturm* sein eigenes Werk *Ango laïna* vorgestellt und es als »absolute«, das heisst hier, vom Wort und dessen Semantik unabhängige Dichtung bezeichnet.[99] Er schrieb, die eigentlich angestrebte und einzig angemessene Realisationsform dieser Dichtung sei die Aufführung. Der Abdruck des Textes allein bringe das Werk nur unvollkommen zur Darstellung: Denn es existierten in der Schrift keine speziellen Zeichen für die Aspekte der Prosodie wie Schallintensität und Tonhöhe, Intonation und Satzmelodie, Tempo, Rhythmus und Pausen, und es gebe somit keine Möglichkeiten, »die vielfachen Arten in Tönen und Geräuschen des menschlichen Sprechens anzudeuten«.[100]Ausgangspunkt seiner Arbeit an diesem Werk sei »ein Gefühlsinhalt« gewesen, »der bereits seine Gestaltung durch rhythmisierte Sprechmelodie gefunden hatte« und der daraufhin auch »die Bereicherung durch die Verschiedenartigkeit von Geräuschen und Tönen« erforderte.[101] Schon früh habe er als Schauspieler »die Möglichkeit einer absoluten, von der Dichtung unabhängigen Schauspielkunst behauptet«, denn für einen »schöpferischen Schauspieler« seien Wörter nur hinderlich, er bedürfe ihrer nicht, im Gegensatz zum »unschöpferischen« Darstel-

98 Rudolf Blümner: *Der Geist des Kubismus und die Künste*. Berlin 1921, S. 45. Vgl. dazu Voermanek: *Untersuchungen zur Kunsttheorie des »Sturm«-Kreises*, S. 106f.

99 Rudolf Blümner: *Die absolute Dichtung*. In: *Der Sturm* 12, H. 7, Juli 1921, S. 121-123; Rudolf Blümner: *Ango laïna*. In: *Der Sturm* 12, H. 7, Juli 1921, S. 123-126.

100 Ebd., S. 121.

101 Ebd.

ler, der »eigene Melodien« nur auf der Basis bedeutungstragender Wörter und Sätze hervorbringen könne.[102] Er selbst habe sich schon vor Jahren bemüht, »eine selbständige schöpferische Melodie vorzutragen«, und erst in der expressionistischen Dichtung sei dies möglich geworden, die fern der überlieferten Metrik die »begrifflich alogische, künstlerisch logische Verbindung der Wörter« erlaubt habe und »eine sprechmelodische Rhythmisierung, die zu einer Einheit führen konnte«, möglich werden liess.[103] Doch selbst diese Lyrik von Dichtern wie Stramm, Walden, Schreyer und Behrens habe der »künstlerischen Freiheit« noch immer »die Grenzen der gegebenen Wörter, ihrer Konsonanten und Vokale« gesetzt.[104] Die überlieferten Wörter hätten jedoch »ihre Urkraft verloren«, und daher habe er, »wie der Komponist«, der »Töne rhythmisch nach vollkommener Freiheit aneinanderreiht«, den Versuch gewagt, »Konsonanten und Vokale nach *künstlerischen* Gesetzen« zu kombinieren.[105] Er habe sich trotz der Tatsache, dass sein Werk nur vollständig sei, wenn es aufgeführt werde, entschlossen, schon jetzt zumindest den Text zu publizieren, damit man ihm später nicht Epigonentum vorwerfen könne. Blümner sah die Kritik an seiner Arbeit voraus, die sich schon gegen die lautpoetischen Versuche der Dadaisten gerichtet hatte, und schrieb, wer seine Dichtung für dadaistisch halte, den wolle er in diesem Irrtum belassen.[106] Wer sich aber die Mühe nehme, »den organischen Bau« dieser absoluten Dichtung zu studieren, der werde der »thematischen Entwicklung« und der »Durcharbeitung der Motive« gewahr werden: Die Absicht in einem solchen Werk sei es, »Alles zu Allem in eine notwendige Beziehung« zu bringen, und das Werk sei dann gelungen, wenn eine Form entstehe, »in der nichts unentbehrlich oder änderbar erscheint«.[107] An die Stelle einer »dadaistischen Provokation« trat hier also ein dezidierter »Anspruch ausdrucksstarker Gestaltung«.[108]

102 Ebd., S. 122.
103 Ebd.
104 Ebd.
105 Ebd. Hervorhebung im Original.
106 Ebd.
107 Ebd., S. 123.
108 Peter Sprengel: *Gesprochene, gesungene, gesammelte Lyrik*. In: ders.: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918*. München 2004, S. 581-587, hier S. 581.

Kritik an der Sprache des Wilhelminismus

Dass Otto Nebels Texte, besonders aber die Leipogrammdichtungen *UNFEIG. Eine Neun-Runen-Fuge zur Unzeit gegeigt* von 1923/24 und *Das Rad der Titanen* (1926/1957), heute nur wenig bekannt sind, liegt an ihrer Sperrigkeit. Sie ist bedingt durch die Wahl einer sehr weitreichenden selbstauferlegten Einschränkung: Beide Texte unterliegen der Regel, dass nur wenige ausgewählte Buchstaben des Alphabets, 9 resp. 12 Lettern, zum Schreiben benutzt werden dürfen. Dagegen sind die aus der griechischen Antike und dem Barock überlieferten leipogrammatischen Texte meist durch das Weglassen nur eines einzigen Buchstabens gekennzeichnet. Leipogramme wurden in den Avantgarden zunächst keine geschrieben: Weder Marinetti noch die Dadaisten oder andere Autoren aus dem Umfeld des *Sturm* haben diese Form genutzt. Nebel wandte sich ihr um 1920 als Erster zu, und es stellt sich daher die Frage nach den Kontexten, die für die Wahl einer so folgenreichen contrainte ausschlaggebend waren.

Nebels Weg zu den Leipogrammen und zu deren poetologischer Fundierung lässt sich in drei Schritten nachzeichnen, denen die folgenden Seiten gewidmet sind. Thematische Schwerpunkte sind hier erstens Nebels Kritik an der Sprache der wilhelminischen Epoche, zweitens seine Auseinandersetzung mit der Kriegslyrik August Stramms und mit der Wortkunsttheorie des *Sturm* und drittens die Beschäftigung mit kombinatorischen Verfahren, die ihre Grundlage in der Rezeption der antiken Philosophie und Naturwissenschaften sowie der mittelalterlichen Mystik und der Musiktheorie hat.

»Wer A sagt, ist durchaus nicht verpflichtet Be zu sagen.«[109] Dieser Satz aus Nebels poetologischem Text *Die Kunst der Fuge in der Dichtung* von 1945/49 ist in zweifacher Hinsicht charakteristisch für seine literarische Arbeit: Zum einen aufgrund seiner Fokussierung auf die Buchstaben des Alphabets und aufgrund der Infragestellung ihrer überlieferten Ordnung und damit von bestehenden Ordnungen überhaupt. Und zum andern aufgrund seiner intensiven Arbeit mit rhetorischen Figuren, etwa, wie im hier vorliegenden Beispiel, mit der Anspielung, für die ja das Aufbrechen der gewohnten Anordnung der Elemente in Phraseologismen und Sprichwörtern und das Zusammenbringen einiger dieser Elemente mit neuen Elementen kennzeichnend ist.

109 Otto Nebel: *Die Kunst der Fuge in der Dichtung*. In: ders.: *Das dichterische Werk*. Hg. von René Radrizzani. München 1979. Bd. 3, S. 152-165, hier S. 154.

Nebels Arbeiten wurden einem grösseren Publikum erstmals im *Sturm* vorgestellt. Hier konnte Nebel zwischen 1920 und 1932 mehrere teilweise umfangreiche Texte und verschiedene seiner Graphiken publizieren. Er hatte nach einer Ausbildung zum Hochbaufachmann in Berlin die Schauspielschule besucht, wo er bei Rudolf Blümner lernte, der ihn auf Waldens Ausstellungstätigkeit aufmerksam machte.[110] Die Begegnung mit den Bildern Franz Marcs in der *Sturm*-Galerie wurde richtungsweisend für Nebels späteren Weg in die Malerei. Nach dem Kriegsdienst an mehreren Fronten und einer längeren Kriegsgefangenschaft in England kehrte er nach Berlin zurück, publizierte im *Sturm* und befasste sich vermehrt mit den Arbeiten der Dadaisten Schwitters und Arp und mit den russischen Konstruktivisten. Nebels Interesse an der Leipogramm-Form hat sich meiner Ansicht nach aus seiner Auseinandersetzung mit der literarischen und künstlerischen Avantgarde ergeben, die im *Sturm* präsentiert wurde. Seine variierende Zitierung des Sprichworts »Wer A sagt, muss auch B sagen« aus den 1940er Jahren verweist somit nicht nur zurück auf Brechts Schulopern *Der Jasager* und *Der Neinsager*[111] oder auf Thomas Manns Erzählung *Mario und der Zauberer* mit ihrer Thematisierung der Möglichkeit, durch rationale Analyse einer Situation der Anziehungskraft charismatischer Persönlichkeiten und der Wirkungsmacht von Ideologien zu entkommen.[112] Nebels Anspielung nimmt vielmehr auch explizit Bezug auf Waldens bereits erwähnten Aufsatz *Das Begriffliche in der Dichtung*. Damit erinnert Nebel zum einen an den Ort, von dem seine literarische Arbeit ausging: Die Institution *Sturm* als der Rahmen, innerhalb dessen er die Avantgarde der Moderne zuerst rezipierte, in den er sich einschrieb und über den er mit seinen Texten zunehmend auch hinauswies. Zum anderen umfasst der Satz drei wichtige Aspekte der in Nebels Hauptwerken erkennbaren intensiven Auseinandersetzung mit dem Alphabet:

Zum einen war Nebels erster Schritt hin zur Auseinandersetzung mit den Buchstaben und damit zum Leipogramm die Arbeit mit rhetorischen Wiederholungs- und Wortspielfiguren, wie sie besonders

110 *Otto Nebel 1892-1973. Maler und Dichter*. Hg. von Therese Bhattacharya-Stettler, Steffan Biffiger und Bettina Braun. Bielefeld/Berlin 2012, S. 345.

111 Bertolt Brecht: *Der Jasager. Der Neinsager* (1930). In: ders.: *Stücke 3*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. von Werner Hecht u.a. Berlin/Weimar/Frankfurt a.M. 1988, S. 57-72, hier S. 71: »Wer a sagt, der muß nicht b sagen. Er kann auch erkennen, daß a falsch war.«

112 Thomas Mann: *Mario und der Zauberer. Ein tragisches Reiseerlebnis*. In: ders.: *Tonio Kröger. Mario und der Zauberer. Ein tragisches Reiseerlebnis*. Frankfurt a.M., 45. Aufl. 2010, S. 74-127, hier S. 110.

im Langgedicht *Zuginsfeld* sichtbar wird. Zum zweiten enthält Nebels Satz die Forderung nach einer kritischen Prüfung des Bestehenden, und daraus ergibt sich die Opposition gegen die durch Sprache festgehaltene und bestätigte Ordnung, die das als längst korrumpiert erachtete gesellschaftlich-politische System darstellt. Ein dritter, weiter unten zu behandelnder Aspekt ist die Tatsache, dass der Satz auf die Permutation der Buchstaben im Verfahren der ›Fugierung‹ anspielt, deren Konsequenz es ist, dass die gewohnte Abfolge der Lettern im Alphabet ausser Kraft gesetzt wird. Besonders deutlich erkennbar wird dies dann, wenn nur eine kleine Auswahl aus der Buchstabenmenge getroffen und damit die überlieferte Ordnung des Alphabets aufgebrochen und durch eine neue ersetzt wird.

Nebels erster im *Sturm* erschienener Text, das Langgedicht *Zuginsfeld*, ist zwar kein Leipogramm. Er zeigt formale Parallelen zu den Arbeiten August Stramms und entspricht in vielem den in der *Sturm*-»Wortkunsttheorie« formulierten Grundsätzen, verbindet diese aber auf neuartige Weise mit anderen Verfahren. Vermutlich bezog sich Malcolm Stanley Jones genau auf diesen Sachverhalt, als er in seiner Monographie zum *Sturm* nach einem Überblick über die Arbeiten der *Sturm*-Beiträger der ersten Generation, darunter Autoren wie Scheerbart, Döblin, Lasker-Schüler, Mynona und Ehrenstein, sowie der zweiten Generation, etwa Stramm, Heynicke und Schwitters, den Maler und Dichter Otto Nebel als »The End-Product« des *Sturm* bezeichnete.[113] Wie Schwitters mit seinen *Tran*-Texten und dem Manifest *i* führte auch Nebel neue sprachliche Techniken in den *Sturm* ein, und die Arbeiten beider Autoren gingen, allerdings auf je eigene Weise, über den Bereich der »Wortkunst« hinaus. Diese Entwicklung verlief parallel zu der sich verstärkenden politischen Ausrichtung des *Sturm* ab 1920: Waldens Hinwendung zum Kommunismus begann sich auf die Auswahl der Beiträge und auch auf seine eigene Dichtung auszuwirken. Im *Sturm* erschienen nach seiner Reise nach Russland Artikel, die ein positives Bild der neuen Sowjetgesellschaft zeichneten. Auch der Abdruck von Otto Nebels *Volkslied*, das im September 1925, nach der letzten *UNFEIG*-Folge, im *Sturm* erschien, weist in diese Richtung:

113 Vgl. Malcolm Stanley Jones: *Der Sturm. A Focus of Expressionism*. Columbia 1984, Inhaltsverzeichnis. Begründet hat Jones diese Einschätzung allerdings nicht. Zwar erwähnte er, Nebel habe als einer der wenigen *Sturm*-Künstler Werke, die er während der *Sturm*-Zeit konzipierte, in der Epoche nach 1945 erneut bearbeitet und weiterentwickelt (ebd., S. 206), ging aber nicht näher darauf ein.

Arbeiter
Ihr da
Kerl da
Kopf DU
Mann DU
Weib da
Herz DU
Kind DU
Leid
und
DU
und
DU
und
DU
WIR ALLE sind
WIR haben NICHTS
und
geben ALLES Denen da
ja
Denen da
ja
Jenen
WIR ALLE sind die Geber
Sie nehmen Uns das Leben
Uns
Kotzt das Sterben an

Otto Nebel[114]

Das Gedicht knüpft, trotz des stärker klassenkämpferischen Gestus, thematisch an Nebels Langgedicht *Zuginsfeld* an, auf das nun genauer eingegangen werden soll.

Erstmals abgedruckt wurde *Zuginsfeld*, dessen erste Fassung Nebel 1918-1919 während seiner Kriegsgefangenschaft in England geschrieben hatte, von Januar bis Dezember 1920 in zwölf Folgen im *Sturm*. Sowohl Nebel selbst als auch Rudolf Blümner trugen bei *Sturm*-Künstlerabenden häufig Teile des Textes vor.[115] Nebel hat ihn später

114 *Der Sturm* 16, H. 9, September 1925, S. 136.
115 Otto Nebel: *Zur Entwicklung des Künstlers. Aus dem Erinnerungsbuche »Herkunft und Bestimmung«*. In: ders.: *Das dichterische Werk.* Hg. von René Radrizzani. München 1979. Bd. 3, S. 52-70, hier S. 60.

mehrfach überarbeitet, und ich beziehe mich im Folgenden, wo nicht anders vermerkt, auf die *Sturm*-Fassung.[116]

Formal erinnert *Zuginsfeld* an August Stramms radikale Kriegslyrik mit ihrer starken Verkürzung der Verszeilen, der Auflösung der Syntax, der Tendenz zur Wortneuschöpfung und damit der Verknappung und Verdichtung der Aussage. Die reimlosen Verse sind kurz, sie bestehen oft nur aus einem einzigen Wort, die Interpunktion fehlt bis auf wenige Frage- und Ausrufezeichen. Der Text ist in 27 Abschnitte unterteilt, und die Struktur entspricht einem gleichschenkligen Dreieck. Im ersten Teil wird die ganze Stufenleiter der Beförderungsgrade im Heer in aufsteigender Reihe dargestellt; noch herrscht Frieden, doch die Kriegsvorbereitungen laufen. Die Verantwortung des Kaisers als des obersten Heeresführers und Staatslenkers wird genau in der Textmitte thematisiert, und hier, an der Spitze des Dreiecks, ist durch das Zeilenpaar »Rutscht der Berg? / Untergraben ist er«[117] die Erkenntnis formuliert, die das Programm des Textes bestimmt. Von jenem Kulminationspunkt an werden der Fronteinsatz und dessen Folgen in ihrer Entsetzlichkeit vor Augen geführt. Oberst »Würger«[118] als »Menschenschlächter«[119] steht hoch oben in der militärischen Rangordnung, deren Vertreter vorgeführt werden, um die Zustände im deutschen Heer zu thematisieren: Angeprangert wird der Missbrauch der Führungsposition durch die oberen Chargen und deren Skrupellosigkeit. Damit zeigt der Text Parallelen zur Artikelfolge *Militaria*, in der Kurt Tucholsky 1919 in der *Weltbühne* zahlreiche Missstände in der Armee kritisiert hatte, darunter die weit verbreitete Unterschlagung von Gütern, besonders der für die Schwerverletzten in den Lazaretten dringend benötigten Nahrungsmittel,[120] sowie den von Deutschen begangenen Diebstahl in den von ihnen besetzten Gebieten, euphemistisch als »Requisitionen« bezeichnet. Tucholsky

116 *Der Sturm* ist vollständig zugänglich als Reprint (Nendeln 1970) und in digitalisierter Form in der *Princeton Blue Mountain collection*: https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=cl&cl=CL1&sp=bmtnabg&e=-------en-20--1--txt-txIN------- [14.1.2022]. Zu den verschiedenen Fassungen des Textes *Zuginsfeld* vgl. Otto Nebel: *Das dichterische Werk*. Hg. von René Radrizzani. München 1979, Bd. 3, S. 269-271. Der Edition von Radrizzani zugrunde gelegt wurde die »endgültige, 7. Fassung« von 1945. Vgl. ebd., S. 270.

117 Otto Nebel: *Zuginsfeld*. In: *Der Sturm* 10, H. 12, März 1920, S. 167.

118 *Der Sturm* 11, H. 2, Mai 1920, S. 26.

119 *Der Sturm* 10, H. 12, März 1920, S. 162.

120 Vgl. Kurt Tucholsky: *Militaria. II. Verpflegung*. In: ders.: *Gesamtausgabe. Texte und Briefe*. Bd. 3: Texte 1919. Hg. von Stefan Ahrens/Antje Bonitz/Ian King. Reinbek bei Hamburg 1999, S. 24f.

schrieb, obwohl diese Missstände bekannt seien, stehe »der deutsche Bürger da, der Patriot quand même, er wirft sich in die Brust, Abner der Deutsche, der nichts gesehen hat, und als wären Krieg und Zusammenbruch nicht gewesen, ruft er stolz tönend in die Lüfte: ›Unser Militär!‹«[121] Den Grund für die Hochschätzung und »Unantastbarkeit« des Militärs sah Tucholsky im deutschen »Untertanengeist«.[122] Da sich die Notwendigkeit zur Umstrukturierung der Armee aufgrund des Vertrages von Versailles abzeichnete, rief Tucholsky zu Reformen auf und äusserte die Hoffnung auf die Herausbildung einer veränderten Einstellung gegenüber allem Militärischen:

> Deutschland baue sich eine Armee – aber in aller Zukunft wird Keiner von uns bereit sein, sich von einem andern Deutschen – und trage er am Leibe allen Farbenschmuck eines Papageis – mit Füßen treten zu lassen; Keiner wird andern als sachlichen Befehlen folgen, und Jeder wird von dem Vorgesetzten verlangen, daß er die gleichen Mühen ertrage und den gleichen guten Willen zur Arbeit zeige wie Der, von dem er sie fordert. […] Die Gesinnung des deutschen Offiziers hat nichts getaugt, der Geist des deutschen Militärs hat nichts getaugt. […] Land! wir Deutsche sind Brüder, und ein Knopf ist ein Knopf und ein Achselstück ist ein Achselstück. Kein Gott wohnt dahinter, keine himmlische Macht ist Menschen gegeben. Doch: eine. Die Menschen zu lieben, aber nicht, sie mit Füßen zu treten. Wir speien auf das Militär – aber wir lieben die neue, uralte Menschlichkeit![123]

Die *Militaria* übten auch Kritik an der deutschen Propaganda, der »Taktik des Vaterländischen Unterrichts«,[124] an dem sich »fast alle deutschen Professoren – besonders die Philosophen – und fast alle bekannten Schriftsteller« beteiligten und dessen Inhalte durch die Feldzeitungen verbreitet wurden, weshalb nach Tucholsky auch »die Feldprediger und die philologischen Reserve-Offiziere und die politisierenden Generalitäten«[125] für die Folgen dieses ideologischen Feldzugs verantwortlich zu machen waren. Zum Ausdruck kam bei Tucholsky damit die von Freud schon 1915 in *Zeitgemäßes über Krieg und Tod* beschriebene »Enttäuschung, die dieser Krieg hervorgerufen hat«.[126]

121 Tucholsky: *Militaria VI: »Unser Militär«*, S. 53.
122 Ebd., S. 53f.
123 Ebd., S. 56f.
124 Tucholsky: *Militaria V. Vaterländischer Unterricht*, S. 43.
125 Ebd., S. 44.
126 Sigmund Freud: *Zeitgemäßes über Krieg und Tod*. In: ders.: *Studienausgabe*.

Die beunruhigende Tatsache, dass die hohen »sittlichen Normen«,[127] die der Kulturstaat vor 1914 für verbindlich angesehen und auf denen er sein Selbstverständnis aufgebaut hatte, im Krieg so schnell an Geltung verloren und dass die »Rückkehr zu früheren Zuständen des Affektlebens«[128] zur Ausbreitung von »Grausamkeit, Tücke, Verrat und Roheit«[129] führte, hatte Freud hinsichtlich ihrer Bedeutung für den Einzelnen wie auch für die Zukunft der europäischen Gesellschaft zu erfassen versucht. Während bei Tucholsky und – in zurückhaltenderer Formulierung – auch bei Freud die Hoffnung auf Veränderbarkeit der dieser Entwicklung zugrunde liegenden gesellschaftlichen Mechanismen erkennbar ist, schliesst Nebels *Zuginsfeld* diese Möglichkeit unter den Bedingungen des bisherigen Systems aus. Dargestellt wird hier, wie unter Kriegsbedingungen deutlich wird, dass nicht nur die Heeresführung, sondern die gesamte Gesellschaft monströse Züge aufweist:

Zunächst wird die rücksichtslose und feige Haltung der Befehlshaber blossgestellt, die die Soldaten als Kanonenfutter ins Gefecht schicken, selbst aber in Deckung bleiben:

> Herr Major soll endlich Kriegserfahrung sammeln
> Dazu bekommt der Schafskopf ein Feldbatallion […]
> Bataillon greift an
> Plötzlich kann er nicht mehr laufen
> Au, mein Fuß
> Altes Leiden
> Er reitet zum Arzt
> Doktor mein Fuß
> Doktor weiß Bescheid
> Sofort in die Heimat, Herr Major
> Meinen sie wirklich?
> Ihr altes Leiden. Ihrer Familie erhalten bleiben
> Jetzt kann er laufen […]
> Zu Hause schreibt er Kriegserfahrungen
> KEINE WOCHE AN DER SPITZE MEINES BATAILLONS
> (Ullstein)[130]

Hg. von Alexander Mitscherlich u.a. Bd. IX: *Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion*. 8., korr. Aufl. Frankfurt a.M. 1974, S. 33-60, hier S. 35.

127 Ebd., S. 36.

128 Ebd., S. 45.

129 Ebd., S. 40.

130 Nebel: *Zuginsfeld*. In: *Der Sturm* 11, H. 3, Juni 1920, S. 42.

In diesen Zusammenhang gehört das aus George Grosz' Zeichnung *KV* von 1918 bekannte Motiv des für »kriegsdienstverwendungsfähig« erklärten Gerippes, mit dem die willkürliche Beurteilung der Gesundheit der Soldaten durch Vorgesetzte und Ärzte angeprangert wird:

Bin tot, Herr Oberst
Er merkt nichts
Schafskopf! Tote sollen sich am Kirchhof sammeln!
Jawoll Herr Oberst
O Bestie
Tote gehen zu weit
Krieg macht ihnen Spaß
Angriff geht vorwärts
Vorwärts! Hurra haha [...]
Würger siegt immer
Hinten
Sieg auf der ganzen Linie
In erster Linie läßt er sammeln
Für Hinterbliebene[131]

Dass der Krieg hier als die »konsequente Fortsetzung und Entfaltung des Ungeistes« interpretiert wird, »der die Wilhelminische Gesellschaft beherrschte«, hat Jörg Drews in seiner Analyse von *Zuginsfeld* hervorgehoben[132] und dabei auf die enge Verwandtschaft des Textes mit Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit* hingewiesen.[133] Wie *Zuginsfeld* vorführt, scheint in dieser Gesellschaft zur Erlangung des Prestiges, das eine militärische Auszeichnung und Beförderung von Familienangehörigen verleiht, jedes Mittel recht zu sein. Die Gier nach dem Profit, den der Krieg für Unternehmer bringen kann, zeigt sich exemplarisch beim Vater des Soldaten Emil:

Emil steht im Trichterfeld der EHRE
Stolz der Filiale

131 *Der Sturm* 11, H. 2, Mai 1920, S. 26.
132 Jörg Drews: *»Denn wer den Bestien seiner Zeit genug hat angetan / der hat gelebt.« Notizen zu den Ähnlichkeiten zwischen Karl Kraus' »Die letzten Tage der Menschheit« und Otto Nebels »Zuginsfeld«.* In: ders. (Hg.): *Das Tempo dieser Zeit ist keine Kleinigkeit. Zur Literatur um 1918.* München 1981, S. 128-142, hier S. 134.
133 Drews: *»Denn wer den Bestien seiner Zeit genug hat angetan / der hat gelebt.«*, S. 130.

Sonst war Emil der Ärger
Man hat seinen Ärger mit dem Lümmel
Ein guter Junge
Nein, der Junge. Nu wird er noch Expressionist
Der Junge fällt
Der Alte merkt nichts vom Kriege
Der gute Junge
Das Kriegsgeschäft geht gut
(Trinkbecher-Fabrik. Aluminium)[134]

Der Anspruch des Bürgertums auf die wirtschaftliche Führungsrolle hat die Zurücksetzung des Proletariats sowie die Erhöhung der sozialen Spannungen durch die mittels Gesetzesvorlagen versuchte Schwächung der Sozialdemokratie zur Folge. Der zunehmende Nationalismus und eine immer aggressivere Grossmachts- und Kolonialpolitik wird in *Zuginsfeld* angedeutet durch Begriffe wie »Kaffernklatsch« und »Kaffeeschlacht«.[135] In äusserstem Kontrast zum nur auf die eigene Gewinnmaximierung ausgerichteten und in Bezug auf Klassen- und Geschlechterzugehörigkeit stark hierarchisierenden Denken der bürgerlichen Gesellschaft steht deren Selbstverständnis: In *Zuginsfeld* wird durch Verweise auf Literatur und Musikwerke auf den Wissenshorizont des deutschen Bildungsbürgertums angespielt, indem die entsprechenden Textpassagen grotesk verzerrt wiedergegeben werden, und ebenso verzerrt und verschoben ist auch das Selbstbild dieses Teils der Gesellschaft, der sich einer Bildungstradition verpflichtet glaubt, die sich auf die Aufklärung beruft, der sein Handeln aber in keiner Weise mehr nach deren Maximen gestaltet:

Es isi errreicht
Reich mir den Sand, mein Beben
Ich will euch verschütten
Die Organe treten
Die Organe treten zusammen
Wieder eine Generalversandung
Gute Organe
Laute Organe[136]

134 *Der Sturm* 11, H. 11/12, Dezember 1920, S. 164.
135 *Der Sturm* 10, H. 11, Februar 1920, S. 146 und 147.
136 *Der Sturm* 10, H. 12, März 1920, S. 171.

Deutlich werden anhand der angeführten Textbeispiele das poetische Verfahren von *Zuginsfeld* und damit die weiteren Bezugspunkte dieses Textes: Zum einen ist dies Kurt Schwitters' nach dem Montage-Prinzip verfahrende, Auseinanderliegendes auf überraschende Weise kombinierende *MERZ*-Dichtung.[137] Zusammen mit Schwitters führte Nebel Techniken wie Collage und Montage in den *Sturm* ein; die daraus resultierende Ironie ist das prägende Stilmittel in den Texten beider Autoren. Zum anderen erinnert Nebels Arbeit mit Anspielungen auf Schlagworte und Parolen aus der Zeit des Ersten Weltkriegs an Yvan Golls *Methusalem*, an Ernst Tollers *Hinkemann* und an Walter Mehrings Couplets, z.B. *Sechs Tage Rennen, berlin simultan, Der Coitus im Dreimäderlhaus*, sowie an Johannes Theodor Baargelds dadaistische Sprüche, etwa: »wer gegen den wind spuckt, besudelt die eigene mathilde«.[138] Auch hier steht im Mittelpunkt das Zusammensetzen, das Montieren von Nichtzusammengehörigem, allerdings geschieht es ausschliesslich mit Elementen der Sprache. Das auffallendste Merkmal in Nebels Text ist die Permutation von Elementen: etwa beim Einsatz der Wortspiel-Figur der Paronomasie, wo sich innerhalb von Wortpaaren durch die Ersetzung einzelner Morpheme bei gleichzeitiger Beibehaltung anderer eine Verfremdung von Ausdrücken, Redewendungen oder Sprichwörtern ergibt, oder auch durch Letterwechsel und durch Wortwiederholung bei gleichzeitiger Variation des Kontextes. Die neu entstandene Formulierung wird in den folgenden Versen wieder aufgenommen, abgewandelt und so in neue Konstellationen gebracht: Der »Stiefelschaft« wird zum »Leidenschaft« und dieser zur »Leibeigenschaft«,[139] das »Ordensband« tragen die »Banditen im Stabe«,[140] von denen man »zum Tode beför-

137 Vgl. etwa die folgenden, etwa zeitgleich erschienenen Ausführungen Schwitters' zu seinen MERZ-Texten: »Das ergibt keinen Sinn, aber es erzeugt Weltgefühl, und darauf kommt es an. (Der Gemeine muß jedem Offizier Achtung und Gehorsam erweisen.) Übertragung der Weltanschauung des Künstlers. (Hühneraugenmittel in der Friedensgesellschaft, Kriegsware.) Totalerlebnis grünt Hirn, jedoch auf die Formung kommt es an. […] Die Merzdichtung ist abstrakt. Sie verwendet analog zur Merzmalerei als gegebene Teile fertige Sätze aus Zeitungen, Plakaten, Katalogen, Gesprächen usw., mit und ohne Abänderungen. (Das ist auch furchtbar.) Diese Teile brauchen nicht zum Sinn zu passen, denn es gibt keinen Sinn mehr.« In: Kurt Schwitters: *Anna Blume. Dichtungen*. Hannover 1919, S. 36f.

138 Johannes Baargeld: *(Sprüche)*. In: *DADA. 113 Gedichte*. Hg. von Karl Riha. 2. Aufl. der Neuausgabe Berlin 2009, S. 164.

139 *Der Sturm* 10, Heft 11, Februar 1920, S. 147.

140 *Der Sturm* 11, Heft 2, Mai 1920, S. 28.

dert wird«.[141] Wenn der Oberst »Würger« heisst[142] und wenn eine Liedzeile aus der *Wacht am Rhein*, die auf einer damals verbreiteten Postkarte zusammen mit dem Bild des Kaisers als Steuermann des Staatsschiffs abgedruckt war, in *Zuginsfeld* zu »Dieb Vaterland magst ruhig sein« verändert wird, zeigt dies ebenso wie die Anspielung auf den Bibeltext im Vers »Siebe deinen Nächsten«[143] die Sprengkraft des Textes, der noch während des Krieges entstand und damit in einer Zeit, in der zwar die Aufhebung des Sozialistengesetzes schon länger zurücklag, Kritik an der Monarchie aber immer noch rigoros geahndet wurde.

»Wenn jedes öffentliche Wort die Wahrheit verdreht, gibt es erst durch Verdrehung die Wahrheit wieder her«, schrieb Jörg Drews, nach dessen Ansicht »die Nebelsche ›Syntax‹ aus einem System von Verdrehungen, minimalen Abänderungen, Akzentverschiebungen und Verballhornungen« besteht, »die die Lüge zur Kenntlichkeit verändern«.[144] Dass das öffentliche Wort die Wahrheit verdreht, ist eine Erfahrung, die Nebels Zeitgenossen angesichts der Kriegspropaganda bestätigt sahen, an der sich zahlreiche Tageszeitungen beteiligten. Die vehementen Spitzen gegen Zeitungsschreiber in *Zuginsfeld* sind vor allem auch als Protest gegen die affirmative, regierungsfreundliche Haltung und den reisserischen Ton der Kriegsberichterstattung v.a. der bürgerlichen Presse zu sehen. Sozialdemokratisch geprägte Blätter wie etwa die in Solingen erscheinende *Bergische Arbeiterstimme* kritisierten schon 1914, dass die auf Sensationsmeldungen ausgerichtete Berichterstattung in den bürgerlichen Zeitungen dem Ernst des Themas nicht entspreche und nur dem Versuch diene, Profit aus dem Kriegsgeschehen zu schlagen. Es sei daher keineswegs »gleichgültig, welche Zeitungen der Mensch liest«, und dies gelte für den Arbeiter besonders »in dieser Zeit des Kriegsschreckens«.[145]

Thematisiert werden in *Zuginsfeld* also einerseits die Wirkung der Parolen der Kriegspropaganda, an deren Verbreitung sich auch diejenigen Schriftsteller beteiligten, die in den entsprechenden Blättern Texte veröffentlichten, anderseits aber auch die Verfahren, die die Kunst entwickeln kann, um unter den Bedingungen der Zensur

141 *Der Sturm* 11, Heft 11/12, Dezember 1920, S. 164.
142 Der Sturm 11, Heft 2, Mai 1920, S. 26.
143 Beide Stellen in: *Der Sturm* 10, H. 10, Januar 1920, S. 131.
144 Drews: *»Denn wer den Bestien seiner Zeit genug hat angetan / der hat gelebt.«*, S. 132.
145 *Bergische Arbeiterstimme*, 31. Dezember 1914. https://archivewk1.hypotheses.org/7219#more-7219 [14.1.2022].

den Widerstand zu initiieren. Anspielungen auf den Bibeltext wie im oben erwähnten Beispiel finden sich im Zuge des Versuchs, die Zensur zu umgehen, auch in anderen Beiträgen des *Sturm*: Herwarth Waldens Nachruf auf Franz Marc von 1916 etwa bezieht Stellen aus den Evangelien so auf den an der Front gefallenen Maler, dass er zur Christusfigur wird: Sein Reich ist »nicht von dieser Welt«, aber gerade deshalb umso mehr »in der Welt«, und damit wird er zum »Künstler Gottes«.[146] Implizit werden dadurch all diejenigen ins Unrecht gesetzt, die die Weiterführung dieses Krieges betreiben, obwohl er dieses und unzählige weitere Opfer forderte. Unterstrichen wird diese Interpretationsrichtung durch die Aufnahme desselben Themas in einem anderen Medium: In manchen *Sturm*-Heften sind zwischen die Seiten mit Textpassagen aus *Zuginsfeld* ganzseitige Zeichnungen von Marc Chagall eingefügt, darunter eine, die einen Wald zeigt, an dessen Bäumen erhängte Menschen zu erkennen sind – ob es sich um Soldaten, Partisanen oder Zivilpersonen handelt, lässt sich nicht feststellen.[147] Die Bildlegende, »Zeichnung«, stellt keinen expliziten Bezug zu Nebels Text her. So bleibt es dem Rezipienten überlassen, Bild und Text zueinander in Beziehung zu setzen.

Kritik an den gegenwärtigen Zuständen wird in *Zuginsfeld* jedoch nicht nur durch den Einsatz stilistischer Mittel wie der Anspielung geübt, sondern auch explizit formuliert. Die Sprechenden werden allerdings fast nie durch Angabe von Name, Geschlecht oder Funktion genauer identifiziert. Nur aus der Ausdrucksweise geht jeweils hervor, wer sich geäussert hat. Oft sind einige Verse lang Parolen und Redensarten der Obersten, Leutnants und Unteroffiziere zu vernehmen, und anschliessend wird ohne inquit-Formel oder andere Anzeichen eines Sprecherwechsels eine Stimme laut, die das bisher Gesagte durch offen gegen die Politik des Kaiserreiches gerichtete pazifistische Aussagen konterkariert:

> Krieg führt alle an der Nase
> Kriege sind nicht zu führen
> Wenn sie ausbrechen
> Also soll man sie lassen
> Ehe sie ausbrechen
> Gewonnene Kriege sind gefährlicher als verlorene
> Sieh 1870-71

146 Herwarth Walden: *Franz Marc*. In: *Der Sturm* 6, H. 23/24, März 1916, S. 1.
147 *Der Sturm* 11, H. 5, August 1920, S. 75.

Gewonnene Kriege erzeugen Grössenwahne […]
Siege verderben den Volkscharakter
Und die Architektur
Sieh dir Berlin an
Sieh Gründerjahre
Verlorene Kriege sind keine Verluste
Verluste sind erwürgte Menschen[148]

Mit dem Versuch, gegen die Kriegspropaganda anzukämpfen und die Grenzen der freien Meinungsäusserung auszuweiten, stand der *Sturm* bekanntlich nicht allein da. Während des Weltkrieges waren die Zensurbestimmungen verschärft worden, das »Gesetz über den Belagerungszustand« von 1851 kam in Preussen ab 1914 erneut zur Anwendung, und damit hatte die Oberste Heeresleitung die Aufsicht über »alle zur Veröffentlichung bestimmten Schriften« ausser rein wissenschaftlichen Werken. Unter anderem wurden Wilhelm Herzogs *Forum* sowie Kurt Hillers *Ziel*-Jahrbuch verboten,[149] genauso wie die von Wieland Herzfelde und John Heartfield herausgegebene *Neue Jugend*. Auch nach dem Krieg blieb die Lage prekär, etwa wurde Herzfeldes Satire-Magazin *Jedermann sein eigner Fussball* beschlagnahmt, das den Regierungsstil der SPD kritisierte, genauer den für viele empörenden Versuch, »die neue deutsche Republik auf den Säulen des alten Kaiserreiches zu errichten«.[150] Herzfelde wurde inhaftiert, und 1921 wurden er und George Grosz nach der Ausstellung von Werken Grosz' auf der *Ersten Internationalen Dada-Messe* wegen Beleidigung der Reichswehr zu Geldstrafen verurteilt.[151]

In *Zuginsfeld* wird vorgeführt, wie in der Öffentlichkeit »Redensarten, Schlagworte und Parolen« herumgereicht werden und die Sprecher am »anonymen ›Wortgeräusch‹« teilnehmen, und zwar teils mit Absicht, teils aber auch, ohne sich dessen bewusst zu sein, wie Kurt Marti später in Bezug auf dieses verbreitete Phänomen bemerkt

148 *Der Sturm* 11, H. 5, August 1920, S. 72. Hervorhebungen hier und im Folgenden stets im Original.

149 Peter Sprengel: *Zensur und Strafverfolgung*. In: ders.: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*. München 2004, S. 134-138, hier S. 137; vgl. dazu auch ders.: *Majestätsbeleidigung als Programm? Die frühe Moderne in Opposition zum Wilhelminismus*. In: ders.: *Literatur im Kaiserreich. Studien zur Moderne*. Berlin 1993, S. 9-57.

150 Ulrich Faure: *Im Knotenpunkt des Weltverkehrs: Herzfelde, Heartfield, Grosz und der Malik-Verlag 1916-1947*. Berlin/Weimar 1992, S. 102.

151 Ebd., S. 118.

hat: »Der Mensch des ›Wortgeräusches‹ wird eine leichte Beute von Sprachsteuerungen und ›Sprachregelungen‹, mit welchen überall etablierte Machteliten Mensch und Gesellschaft in ihren Griff zu bekommen versuchen.«[152]

Zuginsfeld endet denn auch im Schrei »Hilfe!!!«.[153] Er zerreisst das Rauschen des »anonymen Wortgeräuschs« und bringt den Sprachfluss zum Stillstand. Zugleich stellt sich aber die Frage, woher diese Hilfe kommen soll. Nebels weitere Arbeit lässt die Vorstellung deutlich werden, dass sie aus dem Kunstwerk erwächst:

Zunächst muss den Zeitgenossen bewusst werden, wie sehr sie sich bisher den »Sprachsteuerungen und ›Sprachregelungen‹« unterworfen haben. Wenn die Meldungen der Tageszeitungen jeweils nur überflogen und die einzelnen Wörter nicht richtig wahrgenommen wurden, weshalb die Propaganda ihre Wirkung voll entfalten konnte, so ist es nun an der Zeit, diesen Mechanismus zu durchbrechen. Und zwar, indem die Sprache zunächst »verwirrt« wird wie einst beim Turmbau zu Babel. Und in einem zweiten Schritt gilt es dann, sie vollkommen neu zu schaffen.

»Die Kunst der Fuge in der Dichtung«

Nicht zufällig hat Nebel einem Text von 1922 als Motto die Verse aus Genesis 11,7 vorangestellt: »Wohlauf, lasset Uns herniederfahren, und ihre Sprache daselbst verwirren, dass keiner des Andern Sprache vernehme.«[154] Der Text, der von Hand auf einzelne Blätter geschrieben und dann zu einem ersten »Runenbuch« zusammengestellt wurde,[155]

152 Kurt Marti: *Literatur und Gesellschaft*. In: Kurt Marti/Kurt Lüthi/Kurt von Fischer: *Moderne Literatur, Malerei und Musik, drei Entwürfe zu einer Begegnung zwischen Glaube und Kunst*. Zürich/Stuttgart 1963, S. 65. Vgl. dazu Max Picard: *Wort und Wortgeräusch*. Hamburg 1953, S. 8. – 1930 schuf Nebel selbst 50 Illustrationen zur *Zuginsfeld*-Dichtung. Vgl. die Abbildungen in: *Otto Nebel 1892-1973*, S. 41-43. Im Jahr darauf entstanden dann auch 30 bissig-satirische Zeichnungen, denen Nebel den Titel *Pfaffen. Ein Heidenspass in Schwarz auf Weiss* gab. Der Kirche wurde hier vorgeworfen, Militarismus und Nationalsozialismus zu unterstützen resp. sich nicht deutlich genug davon abzugrenzen. Vgl. die Abbildung in: Bettina Braun: *»Gefrorene Zeit«. Das Exil und Exilwerk*. In: *Otto Nebel 1892-1973*, S. 208-225, hier S. 212.

153 *Der Sturm* 11, H. 11 und 12, Dezember 1920, S. 165.

154 Vgl. die Abbildung aus *Uns, unser, Er sie Es* in: Bettina Braun: *Otto Nebels Runen-Fugen. Eine Einführung*. In: *Otto Nebel 1892-1973*, S. 17-33, hier S. 21.

155 Das Manuskript wurde von Nebel später auseinandergeschnitten. Bruchstü-

trägt den Titel *Uns, unser, Er sie Es*. Dieser Titel ist von rechts nach links notiert, was an die Schreibrichtung des hebräischen Bibeltextes erinnert, aus dem das Motto stammt. Damit sollte, so könnte man diese Umkehrung der Schreibrichtung lesen, angezeigt werden, dass eine radikale Wendung in der bisherigen Richtung des Denkens und Handelns herbeigeführt werden musste. Wenn ein grosser Teil der Wilhelminischen Gesellschaft im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert die noch an Hegels Geschichtsphilosophie orientierte Ansicht vertreten hatte, man bewege sich in Richtung ›Fortschritt‹, was hier mit materiellem Gewinn, Wachstum und Expansion gleichgesetzt wurde, und wenn der angestrebte Zielpunkt gemäss der Schreibrichtung der europäischen Sprachen auf der rechten Seite verortet wurde, so sollte nun die Richtung genau umgedreht werden: Von rechts nach links wie im ›Urtext‹, das heisst, hin zum ›Anfang‹, zum ›Ursprung‹, zur ›Essenz‹, zum ›Immateriellen‹, zum ›Sinn‹. Um diese Richtungsänderung einzuleiten, galt es zunächst einmal, das gewohnte Schriftbild, die vertraute Gestalt des Textes, zu stören, denn dann konnte er nicht mehr einfach überflogen werden. Zum Zweck der Verfremdung ordnete Nebel hier erstmals jedem Buchstaben des lateinischen Alphabets ein Symbol zu, bestehend aus einer bestimmten Farbe in Kombination mit einer besonderen graphischen Form: Die Symbole für die Vokale sind rund, die für die Konsonanten quadratisch, wie eine dem Text beigefügte Tafel zeigt.[156] Die auf diese Weise erhöhten Buchstaben des Alphabets nannte Nebel »Runen«; auf die Gründe für die Wahl dieses Begriffs wird noch einzugehen sein. Manche Stellen und zuweilen ganze Seiten des Textes *Uns, unser, Er sie Es* sind ausschliesslich in den von Nebel ersonnenen Zeichen notiert, auch der Titel selbst. Die graphisch-visuelle Dimension des Textes tritt damit in den Vordergrund, und seine Semantik bleibt all denjenigen verborgen, die den Schlüssel nicht zur Hand haben.

Mit denselben Symbolen arbeitete Nebel auch, als er das Leipogramm *UNFEIG. Eine Neun-Runen-Fuge zur Unzeit gegeigt* konzipierte. Der Text ist als eine Weiterführung und Intensivierung seiner Auseinandersetzung mit den Grundelementen der Sprache und

cke davon blieben jedoch erhalten und das »Runenbuch« wurde 1959/60 von Nebel auf die Bitte und mit Hilfe von René Radrizzani teilweise rekonstruiert. Vgl. Nebel: *Uns, unser, Er sie Es. Die erste Runenfuge: Bruchstücke und Briefe*. In: ders.: *Das dichterische Werk*. Hg. von René Radrizzani. München 1979. Bd. 3, S. 24-34, sowie René Radrizzani: *Nachwort*. In: ebd., S. 353-363, hier S. 353.

156 Vgl. die Abbildung in: Braun: *Otto Nebels Runen-Fugen,* S. 22.

der Schrift zu sehen. Neu spielt jedoch – bereits im Titel hervorgehoben – das musikalische Element eine wichtige Rolle. In die Entstehungszeit von *UNFEIG* fiel Nebels Aufenthalt am Bauhaus in Weimar von 1925, wo er Kandinsky und Klee kennenlernte. Ihre Bilder, die häufig das Thema Musik aufnehmen – etwa Kandinskys *Fuga* von 1914, seine *Impression III* zu einem Schönberg-Konzert von 1911,[157] seine *Kompositionen* und *Improvisationen,*[158] die *Drei Klänge* und die *Gegenklänge*, aber auch Klees *Fuge in Rot*, sein *Notturno für Horn* und das Gemälde *Im Bachschen Stil*[159] – waren für Nebel Anregungen: In *UNFEIG* strebte Nebel die Verbindung der visuellen mit der akustischen Dimension des Kunstwerks an und erklärte das »Hören« zur Voraussetzung für die Entstehung des Kunstwerks. Darauf soll im Folgenden näher eingegangen werden:

UNFEIG ist sowohl ein im Vortrag zu realisierender und auditiv wahrnehmbarer literarischer Text[160] als auch ein graphisches Kunstwerk. Die verschiedenen Rezeptionsmöglichkeiten müssen zusammengeführt werden, wenn alle Bedeutungsaspekte des Werks ausgeschöpft werden sollen – dies legen Nebels Vorworte zu *UNFEIG* nahe. Der Abdruck der *Runenfuge* in der *Sturm*-Zeitschrift erfolgte in sieben Teilen zwischen September 1924 und August 1925, umfasste aber nicht das ganze Werk. Eine Fortsetzung wurde zwar durch die abschliessende Zeile »Neue Runungen in einiger Zeit«[161] angekündigt, blieb jedoch aus. Gedruckt ist die *Sturm*-Fassung ausschliesslich in lateinischen Buchstaben. Einzig das Heft vom Februar 1925 stellte die neun Runen als graphische Zeichen vor und enthielt einen damit gestalteten kurzen Textausschnitt, der aber ohne Farben auskommen

157 Vgl. Peter Vergo: *Klee, Kandinsky und die Musik*. In: Michael Baumgartner/Annegret Hoberg/Christine Hopfengart (Hg.): *Klee & Kandinsky. Nachbarn Freunde Konkurrenten*. München/London/New York 2015, S. 292-301, hier S. 293.

158 Vgl. Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*, S. 73.

159 Siehe dazu die Abbildungen in: Annegret Hoberg: *Kandinsky und die Musik*. In: *Klee & Kandinsky*, S. 112-119; sowie Michael Baumgartner: *Klee und die Musik*. In: ebd., S. 120-129.

160 Dass für Nebel die klangliche Realisierung von *UNFEIG* wichtig war, zeigt etwa eine Aufnahme von 1972, für die er den ganzen Text eingesprochen hat, wobei er besonders in den Abschnitten *Entzifferte Ziffern* und *Gegen Untiere* die lautmalerische Dimension prosodisch hervorhob. Enthalten ist die Aufnahme auf der Audio-CD zu: *UNFEIG. Eine Neun-Runen-Fuge zur Unzeit gegeigt*. Hg. und mit einem Nachwort von Daniel Berner und Andreas Mauz. Basel/Weil am Rhein 2006.

161 In: *Der Sturm* 16, H. 7 und 8, Juli/August 1925, S. 111-112, hier S. 112.

musste.[162] Dafür präsentierte Nebel den ersten Abschnitt des Textes separat auf vier grossen *Runenfahnen*, die in der *Sturm*-Galerie ausgestellt wurden.[163] Die vertikale Zentrierung der Zeilen auf den *Runenfahnen* erinnert an Arno Holz' *Phantasus*, doch nur eine der *Fahnen* zeigt den Text in lateinischen Buchstaben, während auf den anderen entweder die graphischen Zeichen oder nur die Farbformen erscheinen, mit dem Resultat »einer oszillierenden Bewegung zwischen nonverbaler und verbaler Sprache, Unlesbarkeit und Lesbarkeit, Bild und Schrift«.[164] Optophonetisch gestaltet ist der Text aber nur in einem eingeschränkten Sinn: Zwar weist der in lateinischen Buchstaben gesetzte Text auf der ersten *Runenfahne* eine Schreibung in grösseren und kleineren Versalien und teilweise fett oder gesperrt gedruckten Wörtern auf, doch im Gegensatz etwa zu den Seh-Texten Marinettis oder der Dadaisten mit ihrer variierenden Schriftbildhöhe und den unterschiedlichen Typen oder der sichtbaren Akzentsetzung in Blümners Dichtung *Ango laïna* finden sich in Nebels Text keine weiteren Hinweise zu Artikulation und Rhythmik.

Der Verzicht auf eine stärkere Betonung der visuellen und klanglichen Dimension in der *Sturm*-Version des Textes entspricht der Tatsache, dass mit *UNFEIG* keine »ungegenständliche« Dichtung vorliegt. Anders als Blümners *Ango laïna* und Schwitters' *Sonate in Urlauten* ist dieser Text keine Lautdichtung: Alle Wörter sind hier bedeutungstragende sprachliche Zeichen. Dafür spricht schon die Wahl der Form: Wer ein Leipogramm schreibt, tut dies vor allem auch, um zu zeigen, dass selbst unter dieser weitreichenden Einschränkung ein sinnvoller Text entstehen kann, denn gerade darin beweist sich die Meisterschaft des Schreibenden.

In den *Vorworten zur Dichtung UNFEIG* und in den *GELEIT- und BEGLEIT-ERSCHEINUNGEN zur absoluten Dichtung*, die im September und Dezember 1924 im *Sturm* erschienen, verwendete Nebel zur Beschreibung seiner Arbeit zentrale *Sturm*-Termini wie »Laut«, »rhythmische Beziehung« und »absolute Dichtung«, der Dichter erscheint als »Medium«.[165] Nebel nutzte die Begriffe

162 Otto Nebel: *Einige Fingerzeige zur Neun-Runen-Fuge UNFEIG*. In: *Der Sturm* 16, H. 2, Februar 1925, S. 22-23.

163 Abgebildet in: Bettina Braun: *Otto Nebels Runen-Fugen. Eine Einführung*. In: *Otto Nebel 1892-1973*, S. 17-33, hier S. 29-30.

164 Braun: *Otto Nebels Runen-Fugen,* S. 24.

165 Otto Nebel: *Vorworte zur Dichtung UNFEIG*. In: *Der Sturm* 15, H. 3, September 1924, S. 130-131; Otto Nebel: *GELEIT- und BEGLEIT-ERSCHEINUNGEN zur absoluten Dichtung*. In: *Der Sturm* 15, H. 4, Dezember 1924, S. 210-214.

jedoch im Zusammenhang mit einem Verfahren, das in der *Sturm*-Kunsttheorie, die den Formzwang ablehnte, nicht vorgesehen war: Die streng einzuhaltende Vorgabe, nur mit 9 ausgewählten Buchstaben zu arbeiten, nämlich mit den Lettern unfeig + rtz. Was den so entstehenden Text aber mit der *Sturm*-Kunsttheorie verband, war die Bezugnahme auf die Musik als ungegenständlichste der Künste. Bei der Herausbildung der abstrakten Malerei im beginnenden 20. Jahrhundert war, wie im Zusammenhang mit Kandinskys Schrift *Über das Geistige in der Kunst* bereits erwähnt, die Musik zum Leitmedium geworden.[166] Karin von Maur hat die Ansicht vertreten, dass sich das Interesse der bildenden Künstler vornehmlich auf den freien Umgang mit ihrem Material richtete, auf ihre »Unabhängigkeit von der Welt des Sichtbaren«[167] und ihre sich ohne Vermittlung durch den Intellekt vollziehende Wirkung auf die Seele.[168] Die Entwicklung neuer Ansätze in Musik und Malerei im 20. Jahrhundert habe sich daher in regem gegenseitigem »Austausch von Verfahrensweisen« vollzogen.[169] Da bisherige Vorstellungen von der Beschaffenheit der Natur durch neue Erkenntnisse auf dem Gebiet der Naturwissenschaften erschüttert worden waren, begannen sich die Künstler »von der mimetischen Darstellung der optischen Erscheinungen« zu lösen und sich der Musik zuzuwenden, »die keine gegenständlichen Fesseln« kennt.[170] Dabei wurde jedoch die Gefahr deutlich, im Zuge der Hinwendung zur Abstraktion »in Ornamentik, Willkür oder Chaos zu verfallen«, und daher begannen die Künstler zunehmend, Farbe und Form ähnlich zu gebrauchen wie die Komponisten ihr Material: Ihr Interesse richtete sich nun auf die »Entfaltung einer neuen Tonsprache« und ganz besonders auf die »kontrapunktisch geregelte Struktur der Polyphonie«.[171]

Dies scheint der entscheidende Wendepunkt zu sein, der sich auch in Nebels Arbeit erkennen lässt. Dem befürchteten »Chaos« wurde eine strenge musikalische Form und damit ein ordnendes Prinzip entgegengesetzt. Wie bereits Philipp Otto Runge um 1800 versucht hatte, das Gesetz der Fuge in der Kunst anzuwenden,[172] unternahm dies nun ein Jahrhundert später z.B. der litauische Maler und Kom-

166 Karin von Maur: *Vom Klang der Bilder*, S. 7.
167 Ebd.
168 Ebd., S. 10.
169 Ebd., S. 8.
170 Ebd.
171 Ebd., S. 9.
172 Ebd., S. 10.

ponist Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, der die Malerei und die Musik »im pythagoräischen Sinne als symbolische Reflexbilder göttlicher Ordnungen« auffasste.[173] Auffallend ist »die Mehrschichtigkeit seiner Linienführungen und symbolischen Motive«, mittels deren er »die polyphone Architektur der Musik in Malerei« übertrug, etwa in seinem Diptychon *Präludium und Fuge* von 1907.[174] Adolf Hölzel wiederum studierte die Korrespondenzen zwischen Farben und Tönen und fand so zu »Farbgesetzlichkeiten«, aus denen er eine »Kompositionslehre« ableitete, die von Johannes Itten bearbeitet wurde und für das Bauhaus grundlegende Bedeutung erhielt.[175] Hölzels Bild *Fuge (über ein Auferstehungsthema)* von 1916 wie auch František Kupkas *Fuge in zwei Farben* von 1912[176] zeigen den Versuch, »die Bildkunst der Zeitlichkeit zu öffnen« und damit nicht nur Rhythmus, Dynamik und Simultaneität ins Bild zu holen wie in den Avantgardeströmungen Kubismus, Futurismus und Orphismus,[177] sondern auch Gesetzmässigkeit und Struktur. ›Ordnung‹, ›Gesetzlichkeit‹ und ›Architektur‹ waren daher häufig verwendete Begriffe und die Entwicklung einer ›Lehre‹ die Konsequenz daraus.

Christoph Wagner hat auf die »allgemeine Diagnose eines Theoriedefizits in den bildenden Künsten« in dieser Zeit hingewiesen,[178] aufgrund deren Kandinsky und Franz Marc bereits 1912 im Almanach *Der Blaue Reiter* »einen ästhetischen Imperativ für die Gegenwartskunst« aufstellten, wobei sie sich auf die Aussage Goethes bezogen, »in der Malerei fehle schon längst die Kenntnis des Generalbasses, es fehle an einer aufgestellten, approbierten Theorie, wie es in der Musik der Fall ist«.[179] In der Folge richteten Kandinsky und Marc ihr Interesse auf die Harmonielehre und die Zwölftontechnik Schönbergs. Klee befasste sich stärker mit der Musik der Wiener Klassik und studierte intensiv »die mathematisch gliedernde metri-

173 Ebd., S. 25 f.
174 Ebd., S. 26. Vgl. die Abbildung ebd.
175 Ebd., S. 38.
176 Abbildung vgl. ebd., S. 46.
177 Ebd., S. 44. Vgl. dazu auch: Alfred Döblin: *Die Bilder der Futuristen*. In: *Der Sturm*, 3. Jg., Heft 110 (Mai 1912), S. 41 f.
178 Christoph Wagner: *»exacte versuche im bereich der kunst«? Paul Klee und Hans Kayser*. In: *Paul Klee. Melodie und Rhythmus*. Hg. vom Zentrum Paul Klee, Bern. Ostfildern 2006, S. 109-119, hier S. 109.
179 Wassily Kandinsky/Franz Marc (Hg.): *Der Blaue Reiter*. München 1912, S. 87. Goethes Gespräch mit Friedrich Wilhelm Riemer ist überliefert in: Franz Deibel/Friedrich Gundelfinger (Hg.): *Goethe im Gespräch*. 3., vermehrte Aufl. Leipzig 1907, S. 94.

sche Konstruktion« in den Werken von Bach und Mozart, die er in seine eigenen Bildwelten zu übertragen versuchte.[180] Seine Interpretationen der Fuge zeigen in ihrer »abstrakten Feldereinteilung«, dass es ihm um »die mathematisch proportionierte, metrische Ordnung einer strikt gesetzmässig entwickelten künstlerischen Bildstruktur« ging.[181] In Klees *Fuge in Rot* von 1921 etwa finden sich »klar gegliederte Helldunkel-Stufen und eine übergreifende Farbordnung«, wobei deutlich wird, dass Klee »in dieser Analogie zur Musik auch die zeitliche Dimension« in seine Überlegungen einbezog, die »im Wahrnehmungsprozess einer solchen Helldunkel-Konstellation« aufscheint.[182] Beim Bild *Ad Parnassum* von 1932, in dem »ein durchkomponierter Bildkosmos in der polyphonen Überlagerung der Farbfelder und mosaikartigen Farbtupfen« ganz offensichtlich die Musik zum Modell hat, sollte Klee später direkt auf das bekannte Lehrwerk zum Kontrapunkt von Johann Joseph Fux mit dem Titel *Gradus ad Parnassum* anspielen.[183]

Nebel knüpfte an diese Auseinandersetzung der Künstler mit der Fugenform an, wenn er in den *Vorworten* zu *UNFEIG* schrieb:

> Am reinsten offenbart sich das Gesetz eines Kunstwerks in der FUGE, denn ihre abstrakte Struktur ist die Urgestalt der künstlerischen Gesetzhaftigkeit selber.
> Alle Werkteile geraten sowohl untereinander als auch zum Ganzen unausgesetzt in rhythmische Beziehungen, und der Hauch der Einung weht aus allen Teilen, die getragen bleiben vom Atem des Einen, das lebt und bewegt und ruht im Bewegt-SEIN, auf dem ES beruht.
>
> Die FUGE wurde bisher in der absoluten Musik und in der reinen Malerei angewendet. Es gibt jedoch keinen sachlichen Grund, diese strenge Gestaltungsform, die jede werkfremde Willensbetätigung ausschließt, nicht auch aus der absoluten Dichtung wirken zu lassen.[184]

180 Wagner: *»exacte versuche im bereich der kunst«?*, S. 110.
181 Ebd., S. 111.
182 Ebd., Abb. ebd., S. 121.
183 Ebd., S. 111. Abb. ebd., S. 156.
184 Otto Nebel: *Vorworte zur Dichtung UNFEIG*. In: *Der Sturm*, 15. Jg., Heft 3 (September 1924), S. 130.

Auch bei Nebel ist eine intensive Beschäftigung mit dem Material erkennbar, das dem Künstler und dem Dichter zur Verfügung steht. Dabei richtete sich sein Interesse besonders auf den »inneren Wert der Elemente«,[185] aus denen seine Arbeiten entstanden. So schrieb er im Vorwort zu *UNFEIG*, es gelte zunächst zu erkennen, dass »die Dichtung der Sprache jedes ihrer Worte als Urwert empfindet, hört, wägt und zusammensetzt, allso komponiert«.[186] Der »gedichtete Sprache-LAUT« sei nur »eine akustische Variante jenes Innenklangs einer tönenden Beseeltheit […], der den Musiker ergreift und zwingt, den Schall-Ton zu formen«, und daher müsse es »die Möglichkeit einer sinfonischen Dichtung« geben.[187]

Wie Nebels Ausführungen zu *UNFEIG* erkennen lassen, erweist er sich als Exponent der von Kandinsky beschriebenen, sich gegen das positivistische Welterklärungsmodell des ausgehenden 19. Jahrhunderts richtenden »geistigen Wendung«. Die Skepsis gegenüber den »Methoden der materialistischen Wissenschaft in Fragen, die mit ›Nichtmaterie‹ oder einer Materie zu tun haben, die unseren Sinnen nicht zugänglich sind«,[188] ist in Nebels poetologischen und publizistischen Texten seit den 1920er Jahren deutlich formuliert. Es findet sich darin die Kritik an der »Verbildung« des Europäers, an der einseitigen Ausbildung seiner intellektuellen Fähigkeiten, nicht aber der Hinweis auf die Alternativen Anthroposophie und Spiritismus wie in Kandinskys Schrift. Die von Nebel benutzten Begriffe nehmen vielmehr auf die antike Philosophie sowie auf die Bibel und theologische Werke der christlichen Tradition Bezug, etwa auf das ›erste unbewegt Bewegende‹ bei Aristoteles und in der Scholastik: Dies zeigt sich in der oben zitierten Formulierung, das »Gesetz des Kunstwerks« offenbare sich in der Fuge und der »Hauch der Einung« wehe »aus allen Teilen« des Werks, »die getragen bleiben vom Atem des Einen, das lebt und bewegt und ruht im Bewegt-SEIN, auf dem ES beruht.«

Dem entspricht, dass Nebel betonte, die Sprache der Dichtung sei eine gänzlich andere als die des täglichen Verkehrs, als die den Gesetzen des Marktes und dem Tagesgeschäft unterworfene »kauder- und plauderwelsche Verlauterei« der »Schreibfinken und

185 Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*, S. 54.
186 Nebel: *Vorworte zur Dichtung UNFEIG*. In: *Der Sturm*, 15. Jg., Heft 3 (September 1924), S. 130.
187 Ebd.
188 Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*, S. 41.

Schwatzdrosseln«.[189] Stellvertretend für all diejenigen, deren Schreiben vor allem Selbstgefälligkeit, Geltungssucht, Profitgier und damit häufig eine verantwortungslose Unachtsamkeit der Sprache gegenüber erkennen lässt, nannte er die Journalisten, die stets den Drang verspürten, »etwas Nichts-Würdiges zu sagen, zu denkern, zu schrifteln oder anzutippen«.[190] Mit seinem Vorwurf stand Nebel keineswegs allein, unter anderen hatte Herwarth Walden ihn schon in der ersten Ausgabe des *Sturm* 1910 erhoben und zugleich sein Ziel formuliert, »an Stelle des Journalismus und des Feuilletonismus« endlich wieder Kunst und Kultur zu machen.[191] Nebels Kritik zielte nun allerdings nicht nur auf den ephemeren Charakter des journalistischen Schreibens, sondern vor allem auf die unreflektierte Wiederholung und Verbreitung von Parolen einerseits und auf den gezielt manipulativen Einsatz rhetorischer Mittel zu Propagandazwecken anderseits. Als Remedium gegen diesen verbrecherischen Umgang mit der Sprache und als Grundlage für die Entstehung eines Kunstwerks propagierte Nebel das »Hören«: Es gelte, in sich hineinzulauschen, wobei man feststellen werde,

> daß nicht der Wille des Verstandes dichtet, sondern daß die buchstabliche Dichtigkeit eines Urklanges LAUT wird, und daß also ein GEDICHT kein GEDACHTES ist, sondern daß es das LAUTEN und LÄUTEN der SPRACHE-SEELE selber ist, und daß nur der zum Dichter wird, dessen INNIGKEIT Metall genug birgt, Klöppel und Glocke, allso Werkzeug des Läutens zu sein.[192]

Die neun »Runen«, so Nebel, hätten »im Raum einer ichfernen An-Dacht zu sinfonieren« begonnen, sie seien »im eigensinnigen, künstlerischen Spiel über der Sphäre der Dinglichkeiten und Hemmungslosigkeiten als Zeugen einer lauschenden Intuition zeitlos zur Innenwelt« gekommen.[193] Es seien »abstrakte Elemente der Dichtung«, blosse »Werkmittel« ohne eigentliche »künstlerische Bedeutung«, und sie hätten »im Werke ihr Leben durch die optische und akustische Erfassung zugleich« empfangen,

189 Nebel: *Vorworte zur Dichtung UNFEIG*. In: *Der Sturm*, 15. Jg., Heft 3 (September 1924), S. 130.
190 Ebd.
191 *Der Sturm* 1, H. 1, März 1910, S. 1.
192 Nebel: *Vorworte zur Dichtung UNFEIG*, S. 130.
193 Ebd., S. 131.

> die sich ihrer in einigen tausend unterschiedlichen Zusammensetzungen bediente, und deren Beziehungen ordnete, ohne auf grammatikalische und sonstige intellektuelle Einwendungen und Herkommen, soweit sie dem Wesen des Schöpferischen und der Logik des Kunstwerks abhold oder zuwider waren, irgendwelche Rücksicht zu nehmen.[194]

In der mystischen Versenkung, die zur Entfernung vom eigenen Ich führt, werden die Runen also geschaut und erlauscht und dann zueinander in Beziehung gesetzt, miteinander kombiniert und permutiert.[195] Jedes Wort ist aufgrund der Art und Weise seiner Entstehung eine »reine KOMPOSITION«, eine »absolute Spracheschöpfung«, und jede Zeile »eine unbeirrte Fugierung jenes Neun-Runen-Themas, dessen fordernder Eigenwille« sich im ganzen Werk »im Banne der kontrapunktischen Einheit« befindet.[196] Das so entstandene Werk ist nach Nebel »eine zeitlose Gestalt der Sprache […], deren Wesenheit im ALOGISCHEN frei wird und so frei bleibt, auf diese Weise das geläuterte Medium der Empfängnis aus den Fesseln seiner Ich-Haft zu befreien«.[197]

Die befreiende Wirkung des Lauschens auf die Sprache wird auch in den *GELEIT- und BEGLEIT-ERSCHEINUNGEN zur absoluten Dichtung* hervorgehoben. Ausgangspunkt ist hier die Feststellung, die 26 Buchstaben des Alphabets seien lange Zeit missbraucht worden: Zwar seien sämtliche Zeugnisse der europäischen Schriftkultur mit Hilfe dieser Zeichen verfasst worden, doch könnten die Zeitgenossen, deren »SINNE verkrüppelt« seien, mit ihrer »belesenen UNNATUR« die einzelnen Buchstaben gar nicht mehr sehen, hören und »als Erkennungszeichen der Sprache« wahrnehmen.[198] Daher sei es nun Zeit für die Befreiung der Buchstaben: Man müsse sich klar

194 Ebd.

195 Während hier also die Buchstaben resp. »Runen« sich erst während des Zustands mystischer Versenkung manifestieren und »erfasst« werden können, ist es in dem bei Scholem wiedergegebenen Bericht eines Schülers des Kabbalisten Abraham Abulafia der Vorgang der Kombination und Permutation der Buchstaben, der im Rahmen der Meditation zur Ekstase führt. Das Resultat ist dort somit kein Kunstwerk, sondern das Erreichen eines Zustands, »der jenseits der Kontrolle durchs eigene Denken steht«: »Dabei sieht man dann, daß sein innerstes Sein etwas außerhalb des Selbst ist.« Vgl. Scholem: *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, S. 160-170, hier S. 169.

196 Nebel: *Vorworte zur Dichtung UNFEIG*, S. 131.

197 Ebd.

198 Nebel: *GELEIT- und BEGLEIT-ERSCHEINUNGEN zur absoluten Dichtung*, S. 210.

werden, dass die Gross- und Kleinbuchstaben zwei Ordnungen »abstrakter Elemente« darstellen, die man mit den Sinnen wahrnehmen könne und müsse, statt sie »blindlings und recht fahrlässig, aber dabei mit einer affenhaften Geschwindigkeit [zu] übersehen«.[199] Denn der Europäer, dessen Intellekt »vor ALLEM, was er versprach, in ALLEM versagte«, müsse wieder »fähig werden zu erleben, daß das befreite A-Be-Ce von A bis Zett eine geordnete Sammlung graphischer Machtmittel ist, die Bewegung des SINNES aus der Gestik der Laute dem sehenden AUGE eindeutig offenbar zu machen«.[200] Hilfreich sei dabei eine Vergegenwärtigung des Ursprungs des Begriffs »BUCH-STABE«. Eine verbreitete Volksetymologie aufnehmend, leitete Nebel ihn von den Buchenstäben ab, die, mit Runen versehen, einst zu Orakelzwecken geworfen und danach vom Erdboden aufgelesen und gedeutet worden seien. Die Buchenstäbe hätten, als Zweige »vom BAUM der ERKENNTNIS«, die »UR-ZEICHEN« getragen, und Erkenntnis und Kunst seien heute nur dort zu finden, wo man »das UR der SPRACHE« hebe: Man müsse die »ZEICHEN allen URSINNS« aufheben, »RUNE neben RUNE« setzen, sie zusammenfügen und damit »das WORT […] als ein organisches WESEN aus allem URGRUND« schaffen.[201] Das ABC sei »eine ORDNUNG von sechsundzwanzig LESEZEICHEN, die im Menschen der ZUKUNFT lebende Zeugen seines LEBENS sind« und die »geistige Bewegung zur SPRACHE« bringen können.[202] Ihnen müsse man dieselbe Aufmerksamkeit schenken, die den Runen beim Orakel zukam, man müsse die Buchstaben »in aller Andacht« aufheben.[203]

Die Lettern dienen laut Nebel erstens der »Gestaltung des offenbarenden GEDANKENS«, der in der bisherigen »Welt der ERSCHEINUNGEN zerstreut und zerdacht« wurde, dagegen in der kommenden »WELT DER ERLEUCHTUNG wieder erinnert, gesammelt, gedichtet und gelebt werde«.[204] Zweitens entsteht aus ihnen die Dichtung, die das »ABSOLUTE WORTGEWISSEN« ist, »allhaft, bildhaft und rhythmisch erlitten und singend bekannt im ALL über ALLEN«.[205] Und drittens können die Buchstaben, da sie nicht gesetzlich geschützt sind, auch »zu Zwecken des Irdischen gebraucht

199 Ebd.
200 Ebd., S. 211.
201 Ebd.
202 Ebd.
203 Ebd.
204 Ebd., S. 211f.
205 Ebd., S. 212.

werden«, doch man muss sich dabei bemühen, »dem POSITIVEN, sachlich und schlicht« zu dienen.[206]

An dieser Stelle konkretisiert der Text seine kulturkritische Diagnose, die in der expliziten Benennung der Gegenwartsprobleme über das hinausgeht, was Kandinsky zehn Jahre zuvor formuliert hatte, da ihr nun die Kriegserfahrung zugrunde liegt:

> Denn die mörderische Epoche der ABRICHTUNGEN und der HINRICHTUNGEN hat sich selber gerichtet und ist unrettbar dem NICHTS verfallen mit dem gesamten Maschinenmechanismus ihrer Politiken, Theorieen, Patriotismen und Parteilichkeiten, mit dem verruchten Arsenal der Dummheit und mit der Lügenfratze, die sich KULTUR nennt.[207]

Das in Schriften der Lebensphilosophie und der Lebensreformbewegung erkennbare dichotomische Erklärungsmuster, das den einseitig rationalen statt sinnlich-intuitiven Zugang zur Welt als Hauptursache der Gegenwartsprobleme bezeichnet, wird von Nebel zwar übernommen. Doch zur Aufhebung der Missstände wird hier nicht mehr die Befreiung von formalen Zwängen und geltenden Regeln empfohlen, von Fesseln also, die der gesellschaftlichen Einengung und der politischen Bevormundung in der Epoche bis zum Ersten Weltkrieg entsprechen. Im Gegenteil, Nebel setzt – wie die bereits erwähnten Maler – ein ordnendes Prinzip und eine besondere Form in den Mittelpunkt seiner Arbeit: Eine Form, die vom Künstler visionär geschaut und intuitiv erfasst wird und die sich im Kunstwerk manifestiert als Resultat eines »überpersönlichen Wirkens«, das es »zu erleben« gilt:[208]

Denn, so schrieb Nebel in den *GELEIT- und BEGLEIT-ERSCHEINUNGEN zur absoluten Dichtung*, solange dem Intellekt die uneingeschränkte Macht eingeräumt werde »wider die ORDNUNG DER INTUITION und wider alle VERNUNFT und wider den s c h a f f e n d e n GEIST und wider die INBRUNST im ABSOLUTEN, deren zeitlose und übermenschliche LICHTGESTALT DIE KUNST« sei, solange könne nur der »schöpferische MENSCH, als der ZEUGE des WERDENS und der BOTE der ZUKUNFT, um der ZUKUNFT der MENSCHHEIT w i l l e n, der MITTLER DES WE-

206 Ebd.
207 Ebd.
208 Otto Nebel: *Razzia im Schemen-Viertel*. In: *Der Sturm* 16, H. 4, April 1925, S. 56-61, hier S. 61.

SENTLICHEN« sein, und nur die Kunst zeuge von der »WANDLUNG zum SINN über den Dingen«.[209] In der »absoluten Dichtung« sah Nebel ein Mittel zur Entgrenzung des Unbewussten des Rezipienten sowie zur Belebung und Ordnung seines »Gesamtorganismus« entsprechend der dem Werk eigenen »Rhythmik«, in der seine Sinne mitzuschwingen beginnen.[210] Dabei wurde »absolute Dichtung« hier nicht im Sinne Blümners als ungegenständliche Dichtung verstanden: »Absolut« wird die Dichtung bei Nebel vielmehr deshalb genannt, weil ihre Sprache von den Zwängen des Tagesgeschäfts abgelöst ist, weil sie auf dem Weg der durch die Sinne vermittelten Erfahrung entstanden ist und damit über die Sphäre der irdischen Zusammenhänge hinausweist. Die mittels der von Nebel geschaffenen Zeichen gestaltete Version des Textes soll es auch einem eher »sprachefernen« Rezipienten ermöglichen, »das Kompositorische und die gesamte Struktur« der Dichtung »BUCHSTABE UM BUCHSTABE zu sehen, und damit vollkommen im SINNE des KUNSTWERKS zu hören«.[211] In einem zweiten Schritt kann er die Dichtung anhand des *Runen-ABC* ins Deutsche übersetzen und damit selbst »zum DICHTER« werden: »Erst dann aber wird er die DICHTUNG erleben.«[212] Die »optische Hemmung« hat zugleich auch die Funktion, die befreiten Buchstaben vor »den schreibenden A-Be-Ce-Schützengilden der Unterwelt« zu bewahren,[213] zu denen die Journalisten gehören, sie ist also ein Mittel der Kryptographie in einer Zeit, in der, wie Kandinsky es formuliert hatte, die erwartete »geistige Wendung« erst bei wenigen Vorreitern stattgefunden hat.

Der »Klang der Welt«

Nebels Zeitdiagnose und seine Poetologie, die die Übernahme eines strukturierenden kompositorischen Verfahrens mit der Hoffnung verbindet, einen Weg aus der Krise zu weisen, stehen in ihrer Zeit nicht allein. Zu ihrem Verständnis ist es erhellend, die Parallelen zu Hans Kaysers Überlegungen zur Harmonik und zu Gertrud Grunows »Harmonisierungslehre« in den Blick zu nehmen: Allen Kon-

209 Nebel: *GELEIT- und BEGLEIT-ERSCHEINUNGEN zur absoluten Dichtung*, S. 212.
210 Ebd., S. 214.
211 Ebd.
212 Ebd.
213 Ebd.

zepten gemeinsam ist der Ansatzpunkt bei der Musik, die Ablehnung einer einseitig rationalen Denkweise, die zentrale Bedeutung eines ordnenden Prinzips, das es zu erkennen und mit dem es zu arbeiten gilt, und das Ziel, das durch diese Arbeit erreicht werden soll: die Ermöglichung einer »ZUKUNFT der MENSCHHEIT«.

Der mit Nebel und Paul Klee befreundete Komponist Hans Kayser hatte zunächst bei Schönberg studiert, dies aber wegen divergierender Auffassungen hinsichtlich des Kompositionsverfahrens aufgegeben.[214] In der Folge beschäftigte er sich neben der Musik mit den Mystikern, zu denen er aufgrund eines weitgefassten Mystikbegriffs auch Autoren zählte, die sonst kaum damit in Verbindung gebracht werden. Seine Arbeiten zu Paracelsus und Jakob Böhme erschienen ab 1919 in der von ihm selbst im Insel-Verlag herausgegebenen Sammlung *Der Dom – Bücher der deutschen Mystik*. Sowohl die Bücher der *Dom*-Sammlung und als auch Kaysers Überlegungen zur Harmonik dürften Nebel u.a. deshalb bekannt gewesen sein, weil er einige Zeit in Kaysers Berliner Druckerei mitarbeitete, die auf die Herstellung prachtvoller Bände spezialisiert war und auch Kaysers eigene Werke besonders schön ausstattete.[215] Kaysers Gross-Folio-Band *Orpheus. Vom Klang der Welt. Morphologische Fragmente einer allgemeinen Harmonik,*[216] angekündigt für 1924, aber erst 1926 erschienen, weist ein Titelblatt auf, das mit der sanduhrförmigen Anordnung der Schrift durch Zentrierung um eine Mittelachse und mit der Schreibung in Versalien zur Auszeichnung bestimmter Wörter offensichtlich in Anlehnung an Drucke aus der Zeit des Humanismus gestaltet wurde, etwa an die 1516 in Basel erschienene griechisch-lateinische Ausgabe des Neuen Testaments von Erasmus von Rotterdam.[217]

Auf einen wichtigen Aspekt von Nebels Tätigkeit als Druckerei-Gehilfe hat Rudolf Haase hingewiesen:

> Nebel hat in Kaysers Druckerei eine richtige Lehrzeit durchgemacht, um mit der Handpresse arbeiten zu lernen, und mußte da von der Pike auf mit untergeordneten Arbeiten anfangen, z.B. im

214 Rudolf Haase: *Hans Kayser. Ein Leben für die Harmonik der Welt*. Basel/Stuttgart 1968, S. 28.

215 Ebd., S. 40f.

216 Hans Kayser: *Orpheus. Vom Klang der Welt. Morphologische Fragmente einer allgemeinen Harmonik.* Potsdam 1926.

217 *Novum Instrumentum omne: diligenter ab Erasmo Roterodamo recognitum & emendatum, … una cum Annotationibus …* Basel 1516. http://www.e-rara.ch/bau_1/content/pageview/1061774 [14.1.2022]

HANS
KAYSER
ORPHEUS
VOM
KLANG
DER
WELT

Morphologische
Fragmente
einer
allgemeinen
HARMONIK

Gustav Kiepenheuer Verlag, Potsdam

Abb. 16: Hans Kayser: *Orpheus. Vom Klang der Welt. Morphologische Fragmente einer allgemeinen Harmonik*. Potsdam 1926

Hof die Lettern reinigen. Sein Buch *Das Wesentliche*, im Verlag *Der Sturm*, wurde dann in der Kayserschen Druckerei gedruckt.[218]

218 Haase: *Hans Kayser*, S. 45.

Diese intensive Beschäftigung mit den einzelnen Lettern und mit verschiedenen Schriftarten prägte, wie die *Neun-Runen-Fuge*, aber auch die *Runen-Fahnen* mit ihrer Mittelachsenzentrierung und die häufig durch Versalien hervorgehobenen Wörter in den *Vorworten zur Dichtung UNFEIG* zeigen, Nebels weitere Arbeit. Wie das Leipogramm *UNFEIG* deutlich erkennen lässt, lag jedoch eine wichtige Inspirationsquelle für Nebels Arbeit in Kaysers Ausführungen zur Harmonik. Anregungen zu diesem Thema hatte Kayser u.a. durch Walter Harburgers Buch *Die Metalogik* erhalten, das eine für seine Arbeit grundlegende Formulierung enthielt:

> Diese Schöpfung der Welt in Materie erfolgt nach denselben Gesetzmäßigkeiten wie die der Welt in Tönen; man kann die kristallinischen Reihen in musikalische überführen und wieder diese in chemische mit denselben Oktaven, Dominanten und Kadenzen; und schon Pythagoras sprach im Hinblick auf die Gesetzmäßigkeiten des Sternhimmels von der Harmonie der Sphären![219]

Hier ansetzend, schrieb Kayser in der Einleitung zu seinem Werk *Orpheus*, das bereits im Titel Bezug nahm auf die mit den Pythagoräern in Verbindung gebrachten orphischen Schriften,[220] die Harmonik sei seit der Spätantike in verschiedenen Lehren zum Ausdruck gekommen, erkennbar in den »zahlenharmonischen Deduktionen der Gnostiker, Neupythagoräer und Neuplatoniker«, dann bei Ficino, Morus, Cardano, Fludd und Swedenborg, aber auch in den scholastischen Systemen von Augustin, Thomas von Aquin, Albertus Magnus und Cusanus, die »ohne ein zahlenharmonikales Gefüge gar nicht denkbar« seien.[221] Mit Kepler habe die Harmonik ihren Höhepunkt in der Neuzeit erreicht.

219 Walter Harburger: *Die Metalogik*. München 1919, S. 292. Kayser konnte Harburger als Herausgeber für den Kepler-Band in seiner *Dom*-Serie gewinnen: Walter Harburger: *Johannes Keplers Kosmische Harmonie*. Leipzig 1925.

220 Zur Forschungsdiskussion um die Frage der Beziehung zwischen Pythagoräern und Orphik vgl. z.B. Walter Burkert, der die Auffassung vertritt, das Feld der Zahlenspekulation und überhaupt der Mathematik und der Wissenschaft sei in älteren Zeugnissen nie für »Orpheus«, den Sänger und Propheten einer mythischen Vergangenheit, reklamiert worden, wohl aber die Lehre von der Seelenwanderung und von einer bestimmten Art des Lebens, und für manche der vorhandenen Bücher sei die Autorschaft zwischen »Orpheus« und den Pythagoräern umstritten gewesen. Vgl. Walter Burkert: *Orphism and Bacchic Mysteries: New Evidence and Old Problems of Interpretation*. In: ders.: *Kleine Schriften III. Mystica, Orphica, Pythagorica*. Hg. von Fritz Graf. Göttingen 2006, S. 37-46, hier S. 43 und 44.

221 Kayser: *Orpheus*, S. IV.

Definiert hat Kayser die Harmonik als eine Religion, Philosophie, Wissenschaft und Kunst umfassende »Weltansicht«, die »das Sein und Werden in ein Gewebe von Beziehungen auflöst, innerhalb deren sich bestimmte Gesetzlichkeiten nachweisen lassen, die deutlich nach einem einheitlichen Ursprung dieses Seins und Werdens verweisen«.[222] Im Vordergrund stand seiner Ansicht nach zunächst

> die Aufnahme der Beziehung als Seinsgröße, als Urerlebnis einer Beziehungssetzung, was auf die dem mathematisch Kundigen einfache Formel $f = x:y$ gebracht werden könnte. Nun ist aber jedes Verhältnis zweier ganzzahliger, reeller Größen durch einen musikalischen Ton darstellbar; so findet z.B. das Verhältnis 1:2 seinen Ausdruck im Intervall der Oktave. Indem man nun jene Beziehungssetzung als Klang vernimmt oder als Ton im spekulativen Sinne, wird diese Formel zum Erlebnis und aus der rein mathematischen Sphäre in den Bereich der Harmonik gehoben. […] Aber auch dieses überschritte noch nicht das Maß des bisher Bekannten und Vertrauten. Wesentlich ist nun folgendes, und ich bitte den Leser, sich dieses als Kernpunkt der nachfolgenden Untersuchungen, ja als Grund, worauf die gesamte Harmonik steht, eindringlich einzuprägen. Wir stehen hier zum erstenmal vor der bedeutenden Tatsache einer Verknüpfung von Materiellem (Material, Konsistenz, Spannung der Saite) und Seelischem (Klang, Ton) mittels eindeutiger Zahlbestimmung.[223]

Dabei gehe es gerade nicht um die »Rückführung seelischer Dinge auf die Zahl«, die einen »Rückfall in rohesten Materialismus und Rationalismus« bedeuten würde, sondern um die Möglichkeit, »die Zahl seelisch zu erfassen«, wie Kayser schrieb:

> In der Übereinstimmung von bestimmen Zahlenverhältnissen und seelischem Empfinden liegt die Erfüllung eines großen Wunsches verborgen, der wie ein unausgesprochener Gedanke fast die gesamte Wissenschaft der Neuzeit durchzieht: eine Brücke von unserer Seele, dem Unfaßbaren, Unwäg- und Unzählbaren, zur Materie, dem Zählbaren und Wägbaren, zu finden, eine Brücke, die den Forderungen wissenschaftlicher Gründlichkeit – welche

222 Ebd., S. VII. Diese und alle weiteren Hervorhebungen im Original.
223 Ebd.

> bekanntlich mit der Mathematik als Maß der Dinge mißt – in jeder Hinsicht entspricht.
> Die Harmonik schafft diese Brücke, indem sie die Zahl als Klang lehrt und vernimmt.[224]

Die Folge davon sei, dass der Mensch nun »nur noch in Beziehungen zu denken« beginne, was, wie Keplers Werk deutlich gemacht habe, auch »auf der wissenschaftlichen Ebene äußerst fruchtbar sein« könne.[225] Es gelte nun, die in der musikalischen Harmonik aufgefundenen Gesetzmässigkeiten »außerhalb der Musik« zu prüfen.[226] Die Frage sei zunächst, wie sich »die harmonikale Zahl zur Zahl der heutigen Mathematik« verhalte und ob sich daraus Anregungen ergäben, wie die anderen Disziplinen die harmonikale Analyse in ihrem Gebiet anwenden könnten.[227] Die »Bindung der Zahl an seelische Komplexe« komme zum Ausdruck in den Musikwerken aller Zeiten, innerhalb der übrigen Künste und auch in der Psychologie: Hier schaffe »die Harmonik das einheitliche Ganze einer bestimmten Ordnungslehre, die sich auf den ihr eigentümlichen Zahlbegriff stützt«.[228] In einem zweiten Schritt könne man die in Formeln ausgedrückten Naturgesetzlichkeiten statt als abstrakte Zahlen als Klänge empfinden, sie »erwachen hier zu einem inneren Leben«.[229] Der dritte Schritt bringe dann ein »von den Gründen und Abgründen psychischer Regungen losgelöstes Schauen«: Dieses rühre »an das Höchste, was dem Menschen begegnen mag, an sein Verhältnis zum Ursprung alles Werdens und Vergehens«.[230]

Kayser skizzierte den Plan, die harmonikalen Gesetzmässigkeiten in Atomtheorie und Astronomie – beschrieben als *Klang im Mikrokosmos* und *Klang im Makrokosmos* –, in Geologie, Botanik und Zoologie sowie in Architektur und Kunst und im Tonsystem, aber auch im Gebiet von Anthropologie und Geschichte zu untersuchen, dort im Hinblick auf den Begriff der *Periodizität*. Und es zeigt sich, dass das Hauptinteresse der Studie dem menschlichen Handeln und der Frage nach den Bedingungen für Harmonie und Einklang im Zu-

224 Ebd., S. VIIIf.
225 Ebd., S. IX.
226 Ebd.
227 Ebd., S. X.
228 Ebd., S. XI.
229 Ebd.
230 Ebd., S. XII.

sammenleben galt: Das letzte Kapitel sollte den Titel *Vom Schauen. Philosophie, Sprache, Psychologie, Ethik* tragen.[231]

Einer der wenigen Rezensenten, die die Aufmerksamkeit des Publikums auf Kaysers *Orpheus* zu lenken versuchten, war Alfred Döblin. 1927 schrieb er in der *Vossischen Zeitung* unter dem Titel *Außenseiter der Naturwissenschaft*, es gebe in Deutschland einige »eigenwillige Männer, die eine der heutigen Universitätslehre fremde Naturerkenntnis und Philosophie pflegen«.[232] Sie seien »symptomatisch für unsere Zeit«, die »nicht nur die Epoche des Amerikanismus, der Technik, Industrie, Politik, der Kriege und des Sozialismus, sondern auch die Epoche einer neuen, wachsenden Esoterik« sei. Während die Angelsachsen die Gegenwart feierten und in die Zukunft blickten, könnten in Europa »die Geistigen von morgen«, etwa der Paläontologe und Theosoph Edgar Dacqué, Rudolf Pannwitz oder Hans Kayser, »nicht weit genug nach rückwärts greifen«. Kayser habe den ersten Teil seines Werks *Orpheus* vorgelegt, das »von der kosmischen Harmonie« handle, und man vermute ganz richtig, dass der Autor mit Pythagoras beginne:

> Er stößt (asiatische Linie, die Welt wird immer von Asien geboren) zurück auf das altchinesische Buch I-king und die hebräische Zefer-Jezirah, – und meint sie wirklich, nicht dekorativ, und setzt sich mit ihnen auseinander genau so, als wären sie nicht schon 2000 Jahre tot, sondern da wie er! So ißt er vom Tische des Pythagoras und dies in einer Zeit, die stolz darauf ist, dass sie (im Begriff ist, in einen neuen Krieg zu trudeln, pardon nein, daß sie originelle Giftgase vorbereitet, nicht doch, vielmehr daß sie) Radio und Flugzeug hat und welche Rekorde, oha.

Kaysers Überlegungen seien vorgeprägt in anderen Arbeiten, vor allem im wenig rezipierten Werk *Die harmonikale Symbolik des*

231 Siehe das von Kayser angelegte Inhaltsverzeichnis bei Haase: *Hans Kayser*, S. 57. Ausgeliefert wurden von den geplanten 12 Kapiteln von *Orpheus* nur die ersten beiden Kapitel, mit den Titeln *Das Lambdoma und seine Beziehung zum Problem der Ober- und Untertöne* sowie *Vom Klang im Stein. Kristallographie,* im erwähnten Gross-Folio-Band. Das Manuskript des dritten Kapitels, *Das Oth-Aleph und der Stern des Pleroma. Die Formeln der Harmonik*, befindet sich in Kaysers Nachlass im Schweizerischen Literaturarchiv in Bern. Vgl. dazu Haase: *Hans Kayser,* S. 57. Eine Auseinandersetzung mit diesem umfangreichen Manuskript müsste Gegenstand einer eigenen Forschungsarbeit sein.

232 Alfred Döblin: *Außenseiter der Naturwissenschaft.* In: *Das Unterhaltungsblatt der Vossischen Zeitung*, 31.12.1927, S. 1. Alle folgenden Zitate ebd.

Alterthums von Albert von Thimus aus den 1870er Jahren.[233] Von Thimus habe dort eine »Methode« angewandt, »die an die Kabbala erinnert«: Er habe mit dem aus der Antike überlieferten sogenannten Lambdoma operiert, »einem wirklich magischen Winkel; oben steht eine 1, rechts schreibt man an den Schenkel 2, 3 und sofort, links ½, ⅓«, wobei diese Zahlen den Tonhöhen entsprächen.[234] Sein Anliegen sei gewesen, zu zeigen, dass in der Antike in unterschiedlichen Kulturräumen ein Wissen verbreitet gewesen sei, das die Gegenwart beinahe vergessen habe: »die alten Herren Chinesen, Griechen, Hebräer« hätten erkannt, dass »die Natur rechnet«. Kayser habe diesen Gedanken aufgenommen, und auch wenn seine Zahlentabellen für den Laien kaum verständlich seien, so könne man sich doch an den eindrucksvollen Photographien »von Kristallen und Lichterscheinungen an Kristallen« erfreuen.[235] Der Autor gehe mit »unendlicher Geduld und Arbeitsamkeit« vor, er sei »ein Fanatiker der Idee«, doch kein Verrückter, und man müsse sich fragen: »Warum beschäftigt sich die Musiktheorie nicht mit ihm? Sitzt diese graue Theorie so sehr im Fett, daß sie keine Auffrischung not hat?«[236]

Tatsächlich hatte Kayser den Anspruch, dass sein Werk »sowohl von der Seite der Wissenschaft, als auch von der der Künste ernsthaft betrachtet«[237] werde. Und anders, als Döblins Text mit seinem

233 Albert Freiherr von Thimus: *Die harmonikale Symbolik des Alterthums*. Bd. 1 und 2. Reprografischer Nachdruck der Ausgaben Köln 1870-1876. Hildesheim/New York 1972.

234 Döblin: *Außenseiter der Naturwissenschaft.* In: *Das Unterhaltungsblatt der Vossischen Zeitung*, 31.12.1927, S. 1. Alle folgenden Zitate ebd. – Der Begriff »Kabbala« meint hier Albert von Thimus' Auseinandersetzung mit dem *Sefer Jezirah*, auf die auch Kayser sich bezog – und zwar, soweit ersichtlich, ohne den Text selbst zu studieren. Auch Döblin hatte sich, wie in der Rezension deutlich wird, keineswegs in die Materie vertieft. Von Thimus dagegen hatte intensiv mit dem *Sefer Jezirah* gearbeitet, und zwar mit folgender Ausgabe: *Das Buch Jezira, die älteste kabalistische Urkunde der Hebräer. Nebst den zweyunddreyßig Wegen der Weisheit. Hebräisch und Teutsch, mit Einleitung, erläuternden Anmerkungen und einem punktirten Glossarium der rabbinischen* Wörter. Herausgegeben von Johann Friedrich von Meyer. Leipzig 1830.

235 Die Photographien übernahm Kayser aus dem dreibändigen Werk *Interferenz-Erscheinungen an doppeltbrechenden Krystallplatten im konvergenten polarisirten Licht*. Magdeburg 1902-1907, verfasst von Hans Hauswaldt, einem Magdeburger Kaufmann und Photographen, der sich intensiv mit Kristallographie beschäftigte.

236 Döblin: *Außenseiter der Naturwissenschaft.* In: *Das Unterhaltungsblatt der Vossischen Zeitung*, 31.12.1927, S. 1.

237 Kayser: *Orpheus*, S. I.

Hinweis auf Johannes Schlaf und dessen Geozentrismus-These suggerierte,[238] war Kayser keineswegs der Auffassung, dass die Ergebnisse seiner Studien zu den an der Universität vermittelten naturwissenschaftlichen Erkenntnissen im Widerspruch stünden oder diesen vorzuziehen seien. Vielmehr hoffte er, mit dem Hinweis auf die emotionale Seite der durch Zahlen ausdrückbaren Verhältnisse der Materie die notwendige Ergänzung dazu zu liefern, um beides miteinander in Einklang zu bringen.

Albert von Thimus war in seiner Interpretation des *Sefer Jezirah*, die mit dem Text sehr frei verfährt, auf das Thema der Schöpfung durch Buchstabenkombination nur wenig eingegangen. Vielmehr hatte er die Bedeutung der »32 wunderbaren Wege der Weisheit«, also der 22 Buchstaben des hebräischen Alphabets und der Zahlen von 1 bis 10, als »Zahl- und Tonzeichen« hervorgehoben: Infolgedessen sah er

> im Spiele der Temurah (Buchstabenvertauschung) des Z e r u p h ' s und G a l g a l ' s (Buchstaben-Verschmelzung und Buchstaben-Kreislauf) auch die arithmetisch-musikalischen Ausdrücke aller Rationen und Analogien, und zwar sowohl der multipla- als submultipla-Rationen, und somit die Anfänge aller harmonikalen Tonver-

238 Döblin bezeichnete hier die antirationalistische Haltung, die sich bei Schlaf im Widerstand gegen die von Freud beschriebene »kopernikanische Kränkung« ausdrückte, im Rahmen seiner eigenen kultur- und modernekritischen Tendenz in diesen Jahren als durchaus nachvollziehbar: Dass Schlaf sich der von den Naturwissenschaften vertretenen Vorstellung von der »Drehung der Erde um die Sonne« entgegenstelle, errege in der weltanschaulich pluralistischen Gegenwart, in der man ohnehin alles Mögliche und »meistens überhaupt nicht« glaube und daher auch »die Wissenschaft doch im ganzen nicht ernst« nehme, kaum Aufsehen. Schlaf teile eine verbreitete Überzeugung, die verlange: »Der Mensch mehr in die Mitte! Die Naturwissenschaften hatten uns die Welt entfremdet; die Welt versachlicht. Darum konnte sich ungestört die Welt als Banalität neben anderen Banalitäten um die Sonne drehen, um eine der zahllosen Sonnen. Jetzt –: sie ist keine Banalität, man hat uns künstlich minderwertig gemacht; in dieser Zeit mußte die These kommen: Die Erde mitten in die Welt. Es objektiviert sich ein neues Verantwortungsgefühl.« Zeitgenossen wie Döblin konnten nicht voraussehen, dass sich hier das Umschlagen von Aufklärung in Mythos vorbereitete, für das die spätere Annäherung Schlafs an den Nationalsozialismus und dessen Rassenlehre kennzeichnend ist, und dass sich das in Schlafs Thesen zum Ausdruck kommende »neue Verantwortungsgefühl« keineswegs auf die Menschheit insgesamt, sondern auf das eigene Ich und die als ›Gemeinschaft‹ definierte eigene Gruppe beziehen sollte. – Zu Schlaf vgl. Dieter Kafitz: *Johannes Schlaf – Weltanschauliche Totalität und Wirklichkeitsblindheit. Ein Beitrag zur Neubestimmung des Naturalismus-Begriffs und zur Herleitung totalitärer Denkformen*. Tübingen 1992.

> bindungen nach Ober- und nach Unter-Intervallen verborgen.[239]

Und daraus schloss er: »In dem Wechselspiele dieser Rationen und Analogien fand aber die Weisheitslehre des frühesten Alterthumes die musikalischen Abbilder aller Kräfte und aller geordneten Bewegungen der Weltharmonie.«[240]

Kayser hob dagegen gerade die Bedeutung der schöpferischen »Buchstabenvertauschung« und deren Bezug zur Musik, genauer zur Fugenform, hervor, wie ein Hinweis in seiner Publikation *Vom Klang der Welt* erkennbar macht, die seine Vorträge zur Harmonik umfasst.[241] Hier schrieb Kayser, die »Verbundenheit des Geistigen mit dem Akustischen« zeige sich in der »Geistwerdung des Tones in der Rede, im Wort, in der Sprache«.[242] Im Hebräischen bedeute »Sepher« sowohl Wort als auch Ton und Zahl, ursprünglich jedoch Buchstabe. Man finde »in der sehr zu Unrecht so verschrienen Kabalah«[243] unter anderem

> eine Art von Kontrapunktik der Buchstaben, d.h. eine wechselseitige Versetzung aller Buchstaben eines Wortes. So z.B. entstehen aus den vier Buchstaben des heiligen Namens Jehovah zwölf Versetzungen, die sog. »Gilgulim« oder »Zirufim«. Diese vier Buchstaben sind die Signatur der vier geistigen Grundprinzipien, aus welchen die Welt erschaffen ist. Die Versetzung dieser vier Buchstaben stellt gleichsam das unaufhörliche, wechselseitige Ineinanderwirken dieser einfachen Grundkräfte dar, wodurch die ganze Manigfaltigkeit [sic!] der Schöpfung entstanden ist.[244]

Die Schlussfolgerungen, die Kayser daraus zog, wiesen in die unmittelbare Gegenwart, in der sich zahlreiche Zeitgenossinnen und Zeitgenossen der Erprobung wiederentdeckter oder neuer Ausdrucksweisen im Bereich der Rezitation und der Aufführungspraxis sowie der rhythmisch-musikalischen Erziehung widmeten:

239 von Thimus: *Die harmonikale Symbolik des Alterthums*, Bd. 2, S. 141. Hervorhebungen im Original.

240 Ebd.

241 Hans Kayser: *Vom Klang der Welt. Ein Vortragszyklus zur Einführung in die Harmonik*. Zürich/Leipzig 1937, S. 138.

242 Ebd., S. 136.

243 Ebd., S. 137.

244 Ebd., S. 138.

> Die Kontrapunktik der Buchstabenvertauschung nun stellt ganz allgemein das große Werk der Schöpfung als ein göttliches Sprechen, als ein Verbinden einfacher Tonkräfte zur Mannigfaltigkeit der ausgesprochenen Worte – auf eine sehr tiefe und sinnvolle Weise dar. Da nun – immer nach kabalistischer Anschauung – die heilige Schrift eine göttliche Poesie ist, muß auch in jener Urzeit, wo man für alle höheren Gefühle noch empfänglicher war, der Vortrag dieser heiligen Poesie monodisch gewesen sein. Man kann auch sagen, daß eben jene immanente triadische Einheit von Wort, Zahl und Ton von vornherein einen Rezitativ-Vortrag der heiligen Schriften bedingte – vielleicht haben sich in dem ja bis heute noch erhaltenen Rezitativ-Gesang der jüdischen Synagoge und katholischen Kirche noch Relikte jener uralten Trias erhalten. Übrigens brauchen wir gar nicht so weit zurückzugehen, um nach Resten dieser Sprachharmonik zu suchen. In der »Eurythmie« der Anthroposophen kommen verwandte Tendenzen zur Erscheinung, und bekanntlich ist dem George-Kreis ebenfalls eine Art von Rezitativ-Vortrag der Dichtungen des Meisters eigen. Vermutlich kommt in dieser schwebenden, emphatischen und durchaus unretorischen [sic!] Sprechweise der George-Anhänger nur ein tiefes Wissen um jene urtümliche harmonikale Dialektik des Wortes heraus – ein Wissen, welches der Mensch in jahrtausendlanger Entwicklung in seinem Unterbewußtsein aufgespeichert haben mag.[245]

Nebel konnte bei der Gestaltung seines kontrapunktischen Schrift- und Klangwerks *UNFEIG* nicht nur an die Überlegungen Kaysers anknüpfen, sondern auch an die von ähnlichen Grundvorstellungen ausgehende »Harmonisierungslehre« von Gertrud Grunow, die Töne, Farben und Bewegungsformen zueinander in Beziehung setzte.[246] Die mit Kayser bekannte Pianistin und Gesangslehrerin hatte nach der Methode des Genfer Komponisten und Musikpädagogen Émile Jaques-Dalcroze Rhythmische Erziehung[247] studiert und war von

245 Ebd.

246 Vgl. Gertrud Grunow: *Der Aufbau der lebendigen Form durch Farbe, Form, Ton*. In: *Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923.* Herausgegeben vom Staatlichen Bauhaus in Weimar und Karl Nierendorf. Mit einem Nachwort zur Reprintausgabe von Hans M. Wingler. Reprint der Ausg. Weimar/München 1923. München 1980, S. 20-23; sowie weitere Texte Grunows in: René Radrizzani (Hg.): *Die bewegende Kraft von Klang und Farbe. Die Grunow-Lehre*. Wilhelmshaven 2004.

247 Vgl. Émile Jaques-Dalcroze: *Der Rhythmus als Erziehungsmittel für das Leben und die Kunst. Sechs Vorträge von E. Jaques-Dalcroze zur Begründung*

1920 bis 1924 Bauhaus-Meisterin.[248] Ihre Assistentin Hildegard Heitmeyer lernte Nebel Anfang 1924 in Berlin kennen und die beiden heirateten bald darauf. Während seines Aufenthalts in Weimar im selben Jahr beschäftigte Nebel sich intensiv mit Grunows Lehre, die Walter Gropius in seiner Einleitung zur Informationsschrift *Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923* als wichtigen Teil der Bauhauslehre bezeichnet hatte: »Während der ganzen Dauer der Ausbildung wird auf der Einheitsgrundlage von Ton, Farbe und Form eine praktische Harmonisierungslehre erteilt mit dem Ziele, die physischen und psychischen Eigenschaften des Einzelnen zum Ausgleich zu bringen.«[249] Grunow selbst schrieb in ihrem kurzen Beitrag im selben Band:

> Die große Bedeutung von Ton und Farbe für den Menschen ist längst geahnt worden, doch war es bisher nicht gelungen, zu allgemeinen fundamentalen Gesetzen zu gelangen, weder den Physikern durch Messung der Wellenlängen, noch den Psychologen in der Wissenschaft von den Doppelempfindungen (Synopsie). Man nahm die Erscheinungen und maß sie gegenseitig; die Erscheinung aber ist eine Empfindung. Geht man statt der Versuche, die Erscheinung objektiv durch Hypothesen zu erklären, auf die Empfindungen der Erscheinungen zurück, auf deren Natur und Ursachen, die ja doch den Inhalt der Erscheinungen bilden, so treten Verhältnisse und Gesetzmäßigkeiten zutage, welche weit mehr enthüllen, als man bisher gesucht und geahnt hat, nämlich den Aufbau der gesamten realen Welt, wie er s i c h v o m m e n s c h l i c h e n O r g a n i s m u s und v o m m e n s c h l i c h e n G e i s t e aus b i o l o g i s c h - h i s t o r i s c h entwickelt.[250]

seiner Methode der rhythmischen Gymnastik. Deutsch herausgegeben von Paul Boepple. Basel 1907.

248 Zu Grunow vgl. Radrizzani: *Die bewegende Kraft von Klang und Farbe*; Burchert, Linn: *Gertrud Grunow (1870-1944). Leben, Werk und Wirken am Bauhaus und darüber hinaus*. e-doc. Humboldt-Universität zu Berlin 2018. https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/20284/Burchert_Grunow_2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y [14.1.2022], sowie Linn Burchert: *Das Bild als Lebensraum. Ökologische Wirkungskonzepte in der abstrakten Kunst, 1910-1960*. Bielefeld 2019.

249 Walter Gropius: *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses.* In: *Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923.* Herausgegeben vom Staatlichen Bauhaus in Weimar und Karl Nierendorf. Mit einem Nachwort zur Reprintausgabe von Hans M. Wingler. Reprint der Ausg. Weimar/München 1923. München 1980, S. 7-18, hier S. 10.

250 Grunow: *Der Aufbau der lebendigen Form durch Farbe, Form, Ton*, S. 20. Hervorhebungen im Original.

Grunow entwickelte Übungen, mit denen man »die Farben auf den Gesamtorganismus wirken und durch diesen erleben lassen« konnte: Etwa sollten »die Farben in der Vorstellung im Raume vor dem Empfindenden (in der Atmosphäre) *ohne feste Lokalisation* empfunden werden«.[251] Die Farben wurden dabei je »in kleiner, runder Form« erfasst, als 12 farbige Kreise, die ihrerseits im Kreis auf dem Fussboden angelegt waren. Zu beobachten war nun laut Grunow,

> daß der von der Farbempfindung lebendig bewegte Mensch seine Haltung verändert und sich unwillkürlich nach einer Richtung dreht und wendet. Die Bewegung tritt langsamer oder schneller, schwächer oder stärker auf, je nach der Fähigkeit des Ergriffenwerdens. Sie geschieht zunächst mit Gesicht und Oberkörper, ist aber erst vollendet, wenn der ganze Mensch die Wendung vollzogen hat. […] Die Richtungsbewegung entwickelt sich bis zu einem Punkte, in dem der Mensch die Farbe ruhig und deutlich in direktem Gegenüber vor sich empfindet. Mit der Erreichung des körperlichen Gleichgewichtes wird auch hier wieder ein psychophysisches (optisch-dynamisches) Gleichgewicht erwirkt.[252]

1920 erschien in der vom Verleger Eugen Diederichs herausgegebenen Kulturzeitschrift *Die Tat* ein Beitrag von Hildegard Heitmeyer, der Grunows »Lehre einer körperlich-geistigen Erziehung« einem breiteren Publikum vorstellte:

> Es sei hier zum ersten Male versucht, einen Überblick über die Wege und Ziele einer neuen Erziehung zu geben, wie sie von Gertrud Grunow aus grundlegenden Erkenntnissen des Wesens von Farbe und Klang und ihrer formenden Wirkung auf den psychophysischen Organismus entwickelt worden ist, und wie ich sie in zwei Jahren an mir selber erlebt habe. – Es ist eine Erziehung durch die Sinne, aufgebaut auf den einfachsten Erscheinungen, die wir durch Ohr und Auge in der Natur wahrnehmen. Wir werden zum Erlebnis des Hörens und Sehens geführt und lernen Gehörtes und Gesehenes durch die Körperbewegung wiedergeben. […] Sich durch innere Vorstellung ganz unter den Eindruck einer Farbe stellen, anderseits einen Ton ganz in uns aufzunehmen, bis er

251 Gertrud Grunow: *Ein neuer Farbkreis*. In: Radrizzani: *Die bewegende Kraft von Klang und Farbe*, S. 99-103, hier S. 99.

252 Ebd.

> unser eigen wird und in unserm Körper klingt, und sich davon bewegen lassen, ganz frei, wie es der Körper verlangt, und wie er dann allmählich selber seine Ordnung findet, das ist das Neue, was Gertrud Grunow bringt und wodurch sie sich von allen anderen Bewegungsmethoden unterscheidet. Stärkste Konzentration, inneres Erleben, und sich dann frei bewegen lassen und selbst die natürliche Ordnung im Organismus finden![253]

Nach einer Beschreibung des Vorgehens im Unterricht, bei dem, anders als bei Jacques-Dalcroze, keine »festgelegten Bewegungen den Körper« erziehen, betonte Heitmeyer die Bedeutung von Grunows Lehre für das künstlerische Schaffen:

> Ich kann nur kurz noch andeuten, dass Gertrud Grunow auf Grund der Dreiheit: Form, Farbe, Klang auch zur Schrift, Sprache und zum Gesang führt, immer aus der inneren Notwendigkeit heraus, von innerem Hören und Sehen bewegt. […]
> Es ist eine große umfassende Erziehung, eine Vorbereitung für alles, für das Leben und die Künste; sie gibt die Grundlagen für einen gesunden Organismus; sie bezweckt eine Ordnung im Menschen, aufgebaut auf den einfachsten Gesetzen in uns und um uns. – Unsere Sinneswahrnehmungen sind feinere geworden, der Körper hat *selbstsuchend* seine natürliche Ordnung gefunden, der Geist wird lebendig und angeregt zur schöpferischen Tätigkeit![254]

Diederichs, ein engagierter Förderer der deutschen Jugendbewegung, liess in seinem Verlag zahlreiche Titel zu Religion, Mystik, Lebensphilosophie und Lebensreform erscheinen, u.a. Bubers *Ekstatische Konfessionen* sowie Schriften von Wyneken und Blüher und die Werke Bergsons in deutscher Übersetzung. 1920 nahm er selbst Kurse in Harmonisierungslehre bei Grunow und schrieb in seiner Zeitschrift darüber. Dabei betonte auch, sie führe zum Finden einer Ordnung, die nicht durch den Geist, sondern durch die Kräfte der Natur vermittelt wird:

253 Hildegard Heitmeyer: *Ordnung durch Farbe und klang. Gertrud Grunows Lehre einer körperlich-geistigen Erziehung*. In: *Die Tat. Monatsschrift für die Zukunft deutscher Kultur*. 11. Jg., H. 11 (März 1920), S. 929-932. Hier zitiert nach dem Wiederabdruck in: Radrizzani: *Die bewegende Kraft von Klang und Farbe*, S. 113.

254 Ebd., S. 115.

Seelisches Leben ist Bewegtsein nach kosmischen Gesetzen, und darum lebt es nicht im chaotischen Durcheinander, sondern gestaltet sich durch Rhythmus zur Ordnung. Erst aus der Ordnung heraus entwickelt der Geist den Reichtum der Formen. Im Anfang war nicht das Wort, der Logos, sondern der zeugende Trieb des Eros.
Jetzt, wo die einseitige Herrschaft des Intellekts ins Wanken kommt, bekommen wir wieder Augen für die zeugenden Kräfte der Ekstase. Wie gewinnen wir Ekstase? Durch Ausschalten unseres Intellekts und Gleichgewichtsherstellung in starker Innenkonzentration erhöht sich unsere Reaktionsfähigkeit auf den Rhythmus sinnlicher Eindrücke. Geben wir dieser Raum, so beginnen wir zu fließen und in der Folge naturhaft uns zu kristallisieren. Wer während einer Übungsstunde Gertrud Grunow […] im Bauhaus zu Weimar mit den jungen Künstlern zusieht, erlebt wohl in gesetzmäßigen Formen das, was Mysterienkulte der alten Griechen brachten, nämlich greifbares Sichtbarwerden des unbewußten Gestaltungsdranges. […]
Was bezwecken nun diese Übungen? Sie sind der Weg zum Finden von naturhaften Grundformen und wollen zugleich die innere Ordnung im Menschen herstellen, d.h. eine gesetzmäßige Auswirkung der äußeren Eindrücke auf die Seele, so daß die ordnenden Kräfte des Geistes nicht in Versuchung kommen, die ordnenden Kräfte der Seele zu vergewaltigen, sondern von der Seele aus ihre Impulse empfangen.
Warum macht man solche Übungen an einer Kunstschule? Gewiß aus der Erkenntnis heraus, daß der Mensch des 20. Jahrhunderts zu wenig naiv ist und wieder zu den faustischen Müttern herabsteigen muß. Man braucht dabei nicht gleich an Okkultismus oder mediale Zustände zu denken. […]
Eins ist sicher, wir Menschen haben ganz und gar verlernt, uns auf unsere fließenden natürlichen Kräfte einzustellen und ihrem treibenden Willen zu lauschen. Wir sind auf ewiger Suche nach neuen Theorien, die uns und unser Leben zu etwas Ganzem machen sollen. Die Weisheit, die unsere historische Erkenntnis uns gab, ist zerschellt. Wissend ist unser Körper. Wenn wir neue Formen suchen, müssen sie in uns wiedergeboren werden aus der Totalität des Erlebens, dem Alleingefühl von Natur und Geist. Der Weg ist: zuerst irrational und später steigernd rational.[255]

255 Eugen Diederichs: *Unterbewußtsein und Form*. In: *Die Tat. Monatsschrift für*

Der Peritext zu Nebels *UNFEIG* und sein späteres Leipogramm *Das Rad der Titanen* weisen Berührungspunkte zu Grunows Ansatz auf. Auch Nebel betonte die Wirkung des Hörens in seinen Ausführungen zur Werkgenese von *UNFEIG*. Das Hören ermöglicht das Zur-Welt-Kommen der »Runen«, der »Zeugen einer lauschenden Intuition«, die dann zueinander in Beziehung gesetzt und »in einigen tausend unterschiedlichen Zusammensetzungen« geordnet werden.[256] Es ist diese »zeitlose Gestalt der Sprache«, in der sich die Gesetzhaftigkeit und der »Atem des Einen, das lebt und bewegt«,[257] deutlich manifestieren. Der Dichter ist nur Werkzeug, denn es ist die »SPRACHE-SEELE« selbst, die dichtet.[258] Die Buchstaben sind für den Menschen »l e b e n d e Zeugen seines LEBENS«.[259] Auf sie zu lauschen, befreit »das geläuterte Medium der Empfängnis aus den Fesseln seiner Ich-Haft«[260] und dient der Belebung und Ordnung seines »Gesamtorganismus«, denn seine Sinne beginnen in der dem Werk eigenen »Rhythmik« mitzuschwingen.[261] Was vom Hörenden im Zustand mystischer Versenkung erlauscht und neu entdeckt wird, sind die Lettern. Durch ihre besondere Geburt geadelt, haben sie eine neue Qualität und tragen daher einen neuen Namen. Mit ihnen wird nun, nach einer Epoche der Auflösung von Texten und Aufsprengung von Wörtern in den Avantgarden, erstmals wieder ein Text zusammengefügt. Und dieser Text hat eine ganz neue Qualität: Von bisher bekannten Werken unterscheidet er sich durch die Art seiner Entstehung, durch seine Form, die das Resultat eines »überpersönlichen Wirkens« ist, das es »zu erleben« gilt,[262] sowie durch die geringe Zahl seiner Grundbausteine und durch das sich daraus ergebende neue Erscheinungsbild. Welche Wirkung kann dies nun auf die Rezipienten haben?

die Zukunft deutscher Kultur. 12. Jg., H. 2 (Mai 1920), S. 126-137. Zitiert wird hier nach dem Wiederabdruck in Auszügen in: Radrizzani: *Die bewegende Kraft von Klang und Farbe*, S. 145-146.

256 Nebel: *Vorworte zur Dichtung UNFEIG.* In: *Der Sturm*, 15. Jg., Heft 3 (September 1924), S. 131.

257 Ebd., S. 130.

258 Ebd.

259 Nebel: *GELEIT- und BEGLEIT-ERSCHEINUNGEN zur absoluten Dichtung*, S. 211.

260 Nebel: *Vorworte zur Dichtung UNFEIG.* In: *Der Sturm*, 15. Jg., Heft 3 (September 1924), S. 131.

261 Nebel: *GELEIT- und BEGLEIT-ERSCHEINUNGEN zur absoluten Dichtung*, S. 214.

262 Otto Nebel: *Razzia im Schemen-Viertel.* In: *Der Sturm* 16, H. 4, April 1925, S. 56-61, hier S. 61.

Zur Neunrunenfuge *UNFEIG*

Die Fokussierung des Textes *UNFEIG* auf die neun Buchstaben wird gleich zu Beginn herausgestellt. Zunächst werden die Buchstaben einzeln aufgeführt, genau wie in Kurt Schwitters *Cigarren (elementar)*.[263] Dann jedoch werden sie bei ihrem neuen Namen genannt, als »RUNEN« bezeichnet, und daraufhin beginnt ihre Fugierung, ihre Permutation:

Ein U
ein E
ein I

ein Enn
ein Eff
ein Ge

ein Zett
ein Te
ein Err

neun RUNEN nur
neun nur
nur neun
neun RUNEN feiern eine freie Fuge nun
Unfug erfriert[264]

Anders als bei der musikalischen Fugenform ist hier kein Thema im Sinne einer genauen Abfolge von Buchstaben erkennbar, das zeitlich versetzt in unterschiedlichen, parallel laufenden und simultan erklingenden ›Stimmen‹ oder in verschiedenen Abschnitten wiederholt würde, und anders als in einer Fuge oder einer Zwölftonkomposition werden hier auch keine Spiegelformen wie Umkehrung, Krebs und Krebs der Umkehrung eingesetzt.[265] Auch wird nicht ein Buchstabe

263 Kurt Schwitters: *Cigarren (elementar)*. In: ders.: *elementar Die Blume Anna Die neue Anna Blume eine Gedichtsammlung aus den Jahren 1918-1922. Einbecker Politurausgabe von Kurt Merz Schwitters*. Berlin o.J. (1922), S. 7f.

264 Otto Nebel: *UNFEIG. Eine Neun-Runen-Fuge zur Unzeit gegeigt*. In: *Der Sturm* 15, H. 3, September 1924, S. 129-138, hier S. 132.

265 Arnold Schönberg: *Komposition mit zwölf Tönen* (I). In: ders.: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik.* Hg. von Ivan Vojtech. Frankfurt a.M. 1976, S. 72-

erst dann wieder verwendet, wenn alle neun Lettern je einmal erschienen sind – wie man es analog zu Schönbergs Kompositionsmethode erwarten könnte, die »die Konstruktion einer Grundreihe von zwölf Tönen« mit der Auflage vornimmt, »die Wiederholung jedes Tones so lange wie möglich hinauszuschieben«.[266] Schönberg hatte die Ansicht vertreten, dieses Vorgehen bedeute zwar einen »Zwang«, der grosse »Einschränkungen« mit sich bringe,[267] doch die Vertrautheit mit der Reihe mache dann das Komponieren leichter: »Man muß der Grundreihe folgen; aber trotzdem komponiert man so frei wie zuvor.«[268]

In Nebels Text können die neun Buchstaben in jeder Kombination genutzt werden, sofern – und dies ist hier die entscheidende Einschränkung – sich daraus sinnvolle Wörter ergeben. Die »Runen feiern eine freie Fuge«, sie sind nicht an die überlieferte Fugenform gebunden, sondern lehnen sich frei daran an, mit dem Resultat, dass »Unfug erfriert«,[269] dass also kein sinnloser, sondern ein semantisch dichter Text entsteht, der genau gelesen und gedeutet werden soll. Was damit, wie bei jedem Leipogramm, ins Zentrum rückt, ist der Textsinn. Die Wörter stammen dabei nicht allein aus dem Deutschen, sondern auch aus anderen Sprachen, v.a. aus dem Französischen.

Die Verszeilen in *UNFEIG* bestehen aus einem oder wenigen Wörtern, die jeweils eine syntaktische Einheit bilden und oft einem Aussagesatz entsprechen. Kleine orthographische Unstimmigkeiten, etwa »Nerfe« und »funfzig«, werden in Kauf genommen, damit bestimmte Wörter genutzt werden können. Bedingt durch die eingeschränkte Buchstabenauswahl, sind die meisten Konjunktionen, Adverbien und Präpositionen ausgeschlossen, weshalb die *Neun-Runen-Fuge* einen teils thetischen und teils erzählenden, aber keinen argumentativen Charakter hat. Bis auf wenige Ausrufezeichen und Doppelpunkte fehlt die Interpunktion. Durch die Kürze der Zeilen und die Unabgeschlossenheit vieler Sätze wird die Lesegeschwindigkeit erhöht; es entsteht der Eindruck eines unaufhörlichen Fliessens, das nur durch

96, hier S. 80. Schönberg schrieb dazu auch: »Die Komponisten des letzten Jahrhunderts haben diese Spiegelformen nicht soviel benutzt wie die Meister der Kontrapunkt-Epochen, wenigsten selten bewußt.« Ebd., S. 77.

266 Schönberg: *Komposition mit zwölf Tönen* (II). In: ders.: *Stil und Gedanke*, S. 380-383, hier S. 380.

267 Schönberg: *Komposition mit zwölf Tönen* (I). In: ders.: *Stil und Gedanke*, S. 72-96, hier S. 79.

268 Ebd., S. 80.

269 Nebel: *UNFEIG.* In: *Der Sturm* 15, H. 3, September 1924, S. 129-138, hier S. 132.

Zwischenüberschriften in Versalien oder durch Sternchen am Ende von Abschnitten unterbrochen wird: Der Text ist also erkennbar gegliedert.

Während die Einzelwörter meist sofort verständlich sind, erschliesst sich der Sinn der Verszeile oft nicht unmittelbar. Leser, denen die Hinweise fehlen, die die Prosodie geben könnte, sind hier in viel stärkerem Mass als bei anderen Texten gefordert, aktiv an der Bedeutungsgenerierung teilzunehmen. Ihr Einsatz verlangt also eine Entscheidung; Lesen und Verstehen bedeutet harte Arbeit. *UNFEIG* beginnt daher mit der Aufforderung, mitzutun: Man müsse die Runen retten; es gelte zu rufen, zu ringen, zu geigen und »neue Ufer« zu zeigen, sodass »ein Entgrenzen« stattfinden könne.[270] Es wird also dazu aufgerufen, die Buchstaben überhaupt erst wieder als sinngenerierende Zeichen wahrzunehmen, und zwar letztlich bei jeder Textlektüre: Man solle sich angewöhnen, die Buchstaben nicht nur flüchtig zu überlesen, sondern sich mit Gedrucktem eingehend auseinanderzusetzen und sich über das im Text Ausgesagte ein Urteil zu bilden.

In den ersten Abschnitten von *UNFEIG* wird die Fugierung sukzessive ausgeweitet, verschiedene Motive werden vorgestellt, der Text scheint ein Thema zu suchen, und die Suchbewegung geht in alle Richtungen:

Tiger genieren Feige
ungeeignet zur Treue
Zeterziege
Zitzentier zurzeit
Ritter zeigen Eifer
Ritter neigen zur Treue
Ziegen zertreten Enteneier
zur Ziegenreue Ritter geigen fein
Ritter ziert nie ein Trug
Ritter Retter gurtet Neigung neu
Ritter erneuern
Ritter Innig erinnert
Enten entern Riffe
Gunter effeff unter Enten
nie reuiger Nunzig
reifer Funfziger
Reffe eutern funfzig Freier

270 Ebd., S. 132f.

neunzig EIER nunzen
Furzer greifen
Funzen geifern eingeengt
feigen Trieze
treten Feine
Gurren giftet
Giere geizen
Fingerziegen
Zungen fingern
fingern in Zigeunerinnen
nie zetert reine Zier
nein
nie
Genie[271]

Dass manche Rezipienten die Lektüre hier abbrachen, ist nachvollziehbar. Man konnte dem Autor das vorsätzliche Verulken und »Triezen« des Lesers vorwerfen oder seine Zurechnungsfähigkeit in Frage stellen. Nebel reagierte schon im April 1925 im *Sturm* auf negative Besprechungen seines Werks. Wortreich wandte er sich gegen diejenigen »Preßköpfe«, die zwar gegenwärtig »die Urdummheit vermehren helfen«,[272] aber gegen die »Macht« der sich ankündigenden »Innen-Wende« letztlich nichts ausrichten könnten.[273] Ein Kritiker der *Berliner Volkszeitung* habe nach dem Besuch der 138. *Sturm*-Ausstellung, die vor allem Werke von Schwitters und Nebel zeigte,[274] darunter auch die *Runen-Fahnen*, geschrieben, die Fuge sei »ein Blödsinn« und Nebel solle sich in psychiatrische Behandlung begeben.[275] Offensichtlich habe also auch dieser Rezensent, wie viele

271 Ebd., S. 134.
272 Otto Nebel: *Razzia im Schemen-Viertel*. In: *Der Sturm* 16, H. 4, April 1925, S. 56-61, hier S. 56.
273 Ebd., S. 57.
274 Braun: *Otto Nebels Runen-Fugen,* S. 28; vgl. dazu den Ausstellungskatalog: *Otto Nebel Kurt Schwitters Gesamtschau*. Galerie *Der Sturm*, Berlin. 138. Ausstellung, Februar 1925.
275 Nebel: *Razzia im Schemen-Viertel*, S. 58. Die Auseinandersetzung mit der konservativen Literatur- und Kunstkritik und die Polemik gegen die Behauptung der »Ähnlichkeit zwischen modernen Künstlern und Geisteskranken« nahmen von Beginn im *Sturm* viel Raum ein, vgl. dazu etwa auch Kurt Schwitters' Polemiken gegen die Kritiker G.F. Hartlaub und »Herrn Dr. phil. et med. Weygandt«, den bekannten Psychiater Wilhelm Weygandt, im *Sturm* in Jg. 11, H. 7-8, Oktober 1920, S. 114-116, sowie in Jg. 13, H. 5, Mai 1922, S. 72-80, Zitat S. 72; aber auch seine Tran-Texte *Tran Nr 26 An alle Kritiker*

andere Zeitgenossen, noch nicht verstanden, dass Kunst eine »Folge der innigen Bindung von Innen-Schau und Innen-Klang« sei.[276] Ein anderer »Kenner«, der Kunsthistoriker Willi Wolfradt,[277] habe im *Cicerone* Nebels Arbeit mit »fein kaleidoskopierten Formenspielen« verglichen und die Ansicht vertreten, Nebel verwende »unsägliche Mühe« darauf, »ein Gedicht als Schriftbild, Klangbild, Rhythmenbild und synthetisch dann als Urbild auszudrücken«,[278] seine Methode sei »mechanisch«, er übersetze »wie der Hersteller einer Geheimschrift« und sein Werk sei »einfach Unfug«.[279] Nebel erwiderte, Wolfradt müsse erst noch den Unterschied zwischen Kaleidoskop und Fuge verstehen lernen, der darin liege, dass ein Kaleidoskop »sozusagen m e c h a n i s c h allerlei durcheinanderpurzeln läßt«, wohingegen eine Fuge »künstlerisch komponiert«: Das »F ü g e n und Sichfügen der Werkteile« vollziehe sich »mit Fug und Recht aller Komponenten des überpersönlichen Wirkens«, es werde nicht gemacht, sondern geschehe und sei danach »zu erleben«.[280] Anders als in der Kunstkritik könne in der Kunst die »Wiederholung« sehr wohl »künstlerisch sein«, denn »Variationen holen ein Motiv wieder, das sich erinnert, indem es sich äußert«.[281]

Tatsächlich findet man in den ersten Abschnitten von *UNFEIG* zahlreiche Variationen von drei Motiven: Zunächst das Motiv des Gestaltens mit Tönen und Klängen, des Fugierens, Geigens, zweitens das Motiv der Entgrenzung, des Entgitterns, Entengens, Entrinnens, und drittens das Motiv des Aufbruchs zu neuen Ufern, der Fahrt in der »Gig«, im Beiboot,[282] über Urtiefen, vorbei an Untiefen und

und *Tran 27 Kritiker* in: Schwitters: *elementar Die neue Anna Blume*, S. 5f. und S. 26f.

276 Nebel: *Razzia im Schemen-Viertel*, S. 58.

277 Willi Wolfradt schrieb 1921 die erste Monographie über George Grosz, hat sich also der künstlerischen Avantgarde keineswegs prinzipiell verschlossen. Vgl. Willi Wolfradt: *George Grosz. Mit einem farbigen Titelbild, einem Selbstbekenntnis des Künstlers und 32 Abbildungen*. Leipzig 1921.

278 Nebel: *Razzia im Schemen-Viertel*, S. 60f.

279 Ebd., S. 61. Vgl. dazu Willi Wolfradt: *Berliner Ausstellungen*. In: *Der Cicerone. Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler* 17, H. 1, 1925, S. 226-227, hier S. 227.

280 Nebel: *Razzia im Schemen-Viertel*, S. 61. Hervorhebung im Original.

281 Ebd., S. 60.

282 Nebel: *UNFEIG*. In: *Der Sturm* 15, H. 3, September 1924, S. 129-138, hier S. 136. Verwendet werden zahlreiche nautische Fachbegriffe, etwa »fieren« = die an einer Leine schwebende Last langsam absenken, oder »reffen« = die Segelfläche bei zunehmendem Wind verkleinern. Vgl. dazu *Deutsches Seemännisches Wörterbuch*. Hg. von Alfred Stenzel, bearb. von H.J.F. Ah-

Riffen, wobei der Kahn hier, anders als in Mallarmés *Un coup de dés*, an den der Text durch das nautische Vokabular erinnert, gesteuert wird vom »Retter Ferge«.[283] Zwischen Textpassagen, deren Bedeutung vom Leser nur schwer zu enträtseln ist, finden sich unvermittelt Zeilen und ganze Absätze, die einem bestimmten Thema gewidmet sind. Manche Stellen lassen sich als explizite politische Statements und Aufrufe lesen. Zu fragen ist also, ob gerade die Form des Leipogramms eine Möglichkeit darstellt, mit der Zensur umzugehen, mit der der *Sturm* auch während der Weimarer Republik noch zu kämpfen hatte. Der Leser der *Neun-Runen-Fuge* liest so lange »Unfug«, bis er gar nicht mehr damit rechnet, auf Fug zu stossen. Und doch ist dies zuweilen ganz plötzlich der Fall:

> Zeitung
> N i e t e
> Zeitung Zeitung
> tritt Zeitungen ein
> tritt nie in Zeitungen
> nie tritt in Zeitungen ein
> in Z e t e r z e i t e n nie
> niete nie Nieten
> niete erze Riffe
> niete nie Enten
> nie entente Nieten
> NIETE ENTENTE
> Ente
> entniete Ententen
> entere Zeiten
> entzeite Nieten
> entzeitunge Unzeit
> zeitig zerzeite Zeitnieten[284]

Mit dem kombinatorischen Umkreisen der Begriffe »Zeitung« und »Entente« nimmt der Text Bezug auf die politisch und wirtschaftlich unsichere Lage in der frühen Weimarer Republik, die bedroht war durch Angriffe von links und rechts, durch Kapp-Putsch, Hitler-

lers u.a. Berlin 1904; Friedrich Kluge: *Seemannssprache: wortgeschichtliches Handbuch deutscher Schifferausdrücke älterer und neuerer Zeit*. Halle 1911.

283 Nebel: *UNFEIG*. In: *Der Sturm* 16, H. 5, Mai 1925, S. 78-80, hier S. 79.

284 Nebel: *UNFEIG*. In: *Der Sturm* 15, H. 3, September 1924, S. 129-138, hier S. 136.

Putsch und die Morde an Erzberger und Rathenau sowie durch die Inflation und die sich verschärfende Wirtschaftskrise, die zur Ruhrbesetzung führte. Zwar garantierte die Verfassung die freie Meinungsäusserung, doch die Realität zeigte ein anderes Bild. Mit dem Republikschutzgesetz von 1922 wurden Eingriffe in die Presse- und Versammlungsfreiheit möglich, wobei gegen die Linke oft weit schärfer vorgegangen wurde als gegen Parteigänger der Rechten.[285] Studien über die Weimarer Zeit haben auf die »Republikfeindlichkeit« der Justiz hingewiesen, deren Mitglieder überwiegend eine Haltung vertraten, die mit der Trias »konservativ, monarchisch, national« beschrieben werden kann.[286] Im Zentrum der Auseinandersetzungen standen in diesen Jahren zunächst die Fememorde der Schwarzen Reichswehr, über die die *Weltbühne* berichtete, was zu Strafverfahren gegen die Täter führte,[287] später folgte der den Bestimmungen des Versailler Vertrages zuwiderlaufende Ausbau der Reichswehr, ab 1921 in Zusammenarbeit mit der Roten Armee. Der heimliche Aufbau einer deutschen Luftwaffe wurde von der *Weltbühne* aufgedeckt, wonach deren Herausgeber Carl von Ossietzky und Walter Kreiser 1931 wegen Landesverrats und Verrats militärischer Geheimnisse verurteilt wurden.[288]

Die »Entente«, die in *UNFEIG* als »Niete« bezeichnet wird, meint hier daher nicht nur die im Ersten Weltkrieg gegen die Mittelmächte verbündeten Staaten, sondern allgemein Bündnisse, die vordergründig im Rahmen sicherheitspolitischer Erwägungen und zum Schutz kolonialer Interessen der Vertragspartner geschlossen werden, in Wirklichkeit aber auf die Vorbereitung von Kriegen abzielen. Die Tagespresse kann über diese Vorgänge nicht unabhängig berichten, und, so die implizite Kritik, es ist dies auch gar nicht ihr Ziel. Denn wie zur Zeit des Weltkriegs legen auch die bürgerlichen Zeitungen oft eine militaristische Haltung an den Tag und bezeichnen Pazifisten als Feiglinge. Die *Neun-Runen-Fuge* versucht, sich gegen diese Tendenz zu stellen: Daher die Aufforderung, sich in den gegenwär-

285 Vgl. dazu Peter Gay: *Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit 1918-1933*. Frankfurt a.M. 2004, S. 193-215.

286 Vgl. dazu etwa Theo Rasehorn: *Rechtspolitik und Rechtsprechung. Ein Beitrag zur Ideologie der »Dritten Gewalt«*. In: Karl Dietrich Bracher/Manfred Funke/Hans-Adolf Jacobsen (Hg.): *Die Weimarer Republik 1918-1933. Politik, Wirtschaft, Gesellschaft*. Düsseldorf 1987, S. 407-428, hier S. 418.

287 Vgl. dazu Bernhard Sauer: *Schwarze Reichswehr und Fememorde. Eine Milieustudie zum Rechtsradikalismus in der Weimarer Republik*. Berlin 2004.

288 Vgl. dazu Ursula Madrasch-Groschopp: *Die Weltbühne. Porträt einer Zeitschrift.* Berlin 1983.

tigen »Zeterzeiten« nicht vom destruktiven Wirken der Tagespresse beeinflussen zu lassen, das dazu beiträgt, die Zeit zur »Unzeit« zu machen. Der in *UNFEIG* schon im Titel propagierte Mut wird mit einer pazifistischen Haltung assoziiert, die in direktem Gegensatz steht zu der in den futuristischen Manifesten im Zusammenhang mit den Aufrufen zum Krieg verlangten »distruzione di tutti i ponti offerti alle vigliaccheria«.[289] Gefordert wird in *UNFEIG*, man solle sich von allen »Ententen« lösen und die gegenwärtigen Zeiten »entern«, das heisst, subversiv arbeiten.

Auf die erneuten Kriegsbestrebungen wies Nebel, ohne explizit bestimmte Verantwortliche zu nennen, auch in seinem Text *Die Rüste-Wüste* hin, der im *Sturm* 1924 zeitgleich mit der ersten Folge der *Neun-Runen-Fuge* erschien. Dieser Text thematisiert die Konsequenzen der in der Weimarer Republik verbreiteten Tendenz, sich die »›Kriegsunschuldlegende‹, an deren Zustandekommen auch Repräsentanten der linken und liberalen Parteien beteiligt waren« und die »nach dem Willen zahlreicher Weimarer Demokraten als gleichsam emotionale Klammer für die auseinander strebenden politischen und gesellschaftlichen Kräfte der jungen Republik wirken« sollte,[290] zu eigen zu machen und damit auch die Bestimmungen des Friedensvertrags von Versailles abzulehnen, sodass der »Krieg in den Köpfen« weitergeführt wurde.[291] Dagegen wendet sich Nebels Text:

> Wer in einem der ehemaligen sogenannten Vaterländer das Gelüste zeigt oder verdeckt, an einen nächsten Krieg zu glauben, zu denken, von ihm zu quasseln, oder ihn hämisch-stillschweigend in seinem Tollbregen GUT zu HEISSEN, oder diesen sinn- und wertlosen MORDSKLAMAUK gar für gar oder erforderlich zu halten, b e r e i t e t ihn vor und zu. **Er ist ein SCHUFT**.[292]

289 Filippo Tommaso Marinetti: *In quest'anno futurista*. Milano 1914, S. 1. https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/I/70.pdf [14. 1. 2022]

290 Gerhard Hirschfeld: *Der Erste Weltkrieg in der deutschen und internationalen Geschichtsschreibung. Die Weltkriegshistoriographie 1919 bis 1945*. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte*. B 29-30/2004, S. 3-12, hier S. 3. http://www.bpb.de/apuz/28194/der-erste-weltkrieg-in-der-deutschen-und-internationalen-geschichtsschreibung?p=all [14. 1. 2022]

291 Jost Dülffer: *Frieden schließen nach einem Weltkrieg? Die mentale Verlängerung der Kriegssituation in den Friedensschluß*. In: Jost Dülffer/Gerd Krumeich (Hg.): *Der verlorene Frieden. Politik und Kriegskultur nach 1918*. Essen 2002, S. 19-37, hier S. 20.

292 Otto Nebel: *Die Rüste-Wüste. Eine Keilschrift*. In: *Der Sturm* 15, H. 3, Sep-

Man könne, so Nebel, »KRIEGE garnicht **führen**. Sie **brechen** nämlich **aus**« und sie ließen sich dann nicht mehr kontrollieren: »KRIEGE führen mordsrasch ad absurdum. DUMM-DUMM.«[293] Indem Nebels Text hier Marinettis »Zang Tumb Tuuum«-Kriegslärm mit den zu schwersten Verletzungen führenden Dum-Dum-Deformationsgeschossen in Verbindung bringt und zugleich mit dem Adjektiv »dumm dumm« belegt, fordert er zum Widerspruch auf und schlägt vor, alle noch immer am Blutvergiessen Interessierten in eine Wüste zu schicken, wo sie sich gegenseitig abschlachten könnten.[294]

Die erneute Kriegstreiberei ist jedoch nur eine der Gefahren der Gegenwart, die in der *Neun-Runen-Fuge* genannt werden. Die politische Lage insgesamt ist verfahren, was sich auf der parlamentarischen Ebene zeigt, die im Abschnitt *Ein Runenrennen* thematisiert wird: »In Regierungen gerinnen Neuerungen.«[295] Bezogen werden kann dies auf die Tatsache, dass in Deutschland in den frühen 1920er Jahren ein belastbares Fundament für die parlamentarische Demokratie fehlte und Bestrebungen zur Veränderung der politischen Verhältnisse durch die extreme Polarisierung in starre Machtblöcke gebremst wurden: Beide Lager zielten auf eine obstruktive Politik, und die durch Inflation und Wirtschaftskrise stark ansteigende Arbeitslosigkeit trug zur Radikalisierung bei.

Nebel hat diese Entwicklungen zeitgleich in einer Collage thematisiert, die er im *Sturm* vom Mai 1925 der *UNFEIG*-Folge voranstellte: In der Mitte der Seite ist ein aus zwei Schwertklingen gebildetes Kreuz zu sehen, links davon findet sich eine Zeitungsnotiz mit der Mitteilung, dass der »erste weibliche Fleischergeselle in Berlin« die Gesellenprüfung bestanden habe, auf der rechten Seite steht die Meldung, in Budapest hätten sich für die Stelle eines Scharfrichters 500 Personen beworben, darunter ein Mann, der angab, er sei für diesen Posten deswegen besonders qualifiziert, weil er »lange Zeit in Amerika gelebt und dort an 25 Lynchungen teilgenommen habe«.[296] Auch zwei Frauen hatten sich beworben, was die *B.Z. am Mittag* mit den Worten kommentierte: »Es muß für den Delinquenten ein wunderschönes Gefühl sein, wenn er von zarter Hand geköpft

tember 1924, S. 122-124, hier S. 123. Diese und alle weiteren Hervorhebungen im Original.

293 Ebd., S. 122.

294 Ebd., S. 124.

295 Nebel: *UNFEIG*. In: *Der Sturm* 16, H. 3, März 1925, S. 34-36, hier S. 35.

296 Otto Nebel: *An die Menschheit*. In: *Der Sturm* 16, H. 5, Mai 1925, S. 77.

wird.«[297] Nebels Inscriptio zu der beschriebenen Pictura lautete: »**!!Lest es laut, lest es oft, lest genau!!**«[298] Unter Berücksichtigung der Subscriptio »**An die Menschheit**« und der Hervorhebung der Rolle der Frauen in beiden Kontexten könnte man das emblemartige Kunstwerk so lesen: Am Beispiel der Emanzipation der Frauen ist zu beobachten, dass auch viele, die zuvor durch die Gewalt-Ideologie der »weissen Männer«[299] marginalisiert wurden, deren Vorstellungen internalisiert haben und sich zunehmend selbst von ihnen leiten lassen. Diese Vorstellungen bilden nicht nur die Grundlagen für das Streben nach Vormachtstellung auf europäischem und internationalem Parkett, sondern auch für die brutale Ausschaltung hauptsächlich ökonomischer Konkurrenz, für die hier die Lynchmorde an der schwarzen Bevölkerung vor allem in den amerikanischen Südstaaten seit dem Amerikanischen Bürgerkrieg und bis ins 20. Jahrhundert hinein stehen.[300] Auf dieses Thema hatte bereits 1910 im *Sturm* ein Beitrag von Karl Kraus mit dem Titel *Vom Lynchen und vom Boxen* hingewiesen. Darin wurde ein amerikanischer Zeitungsbericht zitiert, der zeigen sollte, wie wichtig es dortigen Bürgern war, festzuhalten, dass

> die in Mastodon, Mississippi, vollzogene Lynchung des Negers Curl in aller Ruhe und in vollster Ordnung vor sich ging. Sie wurde von den angesehensten Leuten des Ortes, Bankiers, Advokaten, reichen Landwirten und Kaufleuten, geleitet. . . . Ich kann sagen, daß noch niemals vielleicht an einer Lynchung so viele wahrhaft vornehme Menschen sich beteiligt haben. . .[301]

Man habe, so Kraus, mit dieser Meldung der »möglichen Unterstellung« entgegentreten wollen, »daß es bei dieser Lynchung grausam zugegangen sei. Im Gegenteil wurde nichts getan, was irgendwie gegen die Vorschriften einer humanen Lynchung verstoßen hätte.«[302]

UNFEIG thematisiert den »Prozeß der Brutalisierung und der Einbeziehung des Krieges in das alltägliche Leben«, den George L.

297 Ebd.
298 Ebd.
299 Arnold Zweig gab seinem militarismuskritischen Romanzyklus über den Ersten Weltkrieg später den Titel *Der große Krieg der weißen Männer*.
300 Vgl. dazu etwa Dora Apel: *Imagery of lynching: Black men, white women, and the mob*. New Brunswick 2004; Ashraf Rushdy: *American lynching*. New Haven 2012; Manfred Berg: *Lynchjustiz in den USA*. Hamburg 2014.
301 *Der Sturm* 1, H. 29, September 1910, S. 229-230, hier S. 229.
302 Ebd.

Mosse als für die Zwischenkriegszeit kennzeichnend beschrieben hat.[303] Auf diese Entwicklung, auf den Irrsinn der Zeit, richtet *UNFEIG* den Fokus. Das Kernstück des Textes bildet das umfangreiche Kapitel *Funfzig Irre unter neun Runen.* Hier tauchen an verschiedenen Orten innerhalb und ausserhalb Europas männliche und weibliche Irre auf. Auf welche Weise sich ihr Wahn manifestiert, wird in drei Fällen ausführlich beschrieben. Als Erster tritt Teut Tezze auf:

> ein Gernefein
> ein Firnfurz
> T e u t T e z z e in Nutzenur
> entnietet Unfreie zur Zeugung unfeiner Unzeuge
> zernutzt Freie unter erzeugten Gittern
> futtert nie Getier
> futtert Zeuger Zeugen Nenner
> freit nie eine feige Ziege
> […]
> tut nur zu Eigennutz gut
> […]
> tut treu
> tritt
> Nur in Zentnertiefen zu erretten unter Teuffeuern
> nur in Fegefeuern zu entnieten
> nur nie nennen[304]

Für Teut, der die Hetze im Namen trägt, den unverheirateten Vegetarier, der den Begriff der Treue ins Feld führt, aber nur aus Eigennutz handelt, der zu Untaten anstiftet und auch selbst tritt, wo er kann, hat *UNFEIG*, da die Buchstaben für »Hölle« nicht zur Verfügung stehen, das Fegefeuer vorgesehen und fordert die Tilgung seines Namens.

Eine weitere Irre ist Fenni Geinen: Diese weibliche Blaubart-Figur freit und vergiftet in ganz Europa Männer, neun an der Zahl, wird aber zuletzt gefasst und eingesperrt, wohl nicht zufällig in Territet am Genfersee,[305] in einer Gegend, die mit der Literatur und Philosophie

303 George L. Mosse*: Der Erste Weltkrieg und die Brutalisierung der Politik. Betrachtungen über die politische Rechte, den Rassismus und den deutschen Sonderweg*. In: Manfred Funke u.a. (Hg.): *Demokratie und Diktatur. Geist und Gestalt politischer Herrschaft in Deutschland und Europa*. Düsseldorf 1987, S. 127-139, hier S. 128.

304 Nebel: *UNFEIG*. In: *Der Sturm* 16, H. 6, Juni 1925, S. 90-92, hier S. 91.

305 Vgl. Nebel: *UNFEIG*. In: *Der Sturm* 16, H. 6, Juni 1925, S. 90-92, hier S. 91 f.

der Aufklärung assoziiert werden kann und zugleich mit der dunklen Kehrseite von Rationalismus und Wissenschaftsgläubigkeit, mit dem Monster des »modernen Prometheus« Victor Frankenstein. Und damit wird auch deutlich, was die Irren in *UNFEIG* von den zahlreichen wahnsinnigen Gestalten in der Literatur der Jahrhundertwende und des Expressionismus unterscheidet. Wie die Krankheit war der Wahnsinn als literarisches Motiv dazu geeignet, »dem klassizistisch-realistischen Kunstverständnis des wilhelminischen Bürgertums, der Verpflichtung der Dichtung auf das ›Schöne‹, ins Gesicht zu schlagen«.[306] Der Wahnsinnige, der als der Andere der Gesellschaft das Leiden des modernen Menschen an der patriarchalisch-konservativen, einseitig auf rationales Kalkül setzenden und dem materiellen Gewinn verschriebenen Gesellschaft verkörpert, erschien in Texten u.a. von Georg Heym, Gottfried Benn und Walter Hasenclever: Dort wird der revolutionäre Sohn zum Geisteskranken erklärt und in Verwahrung gegeben, wenn er zum Aufstand gegen die überlebte Herrschaft der Väter auffordert. Der Psychopathologie, genauer bestimmten Symptomen sexueller Störungen, widmete sich dagegen Alfred Döblin in seiner frühen Prosa, u.a. in der Erzählung *Der Ritter Blaubart*, die 1911 im *Sturm* abgedruckt wurde.[307] Döblins Auseinandersetzung mit dem Blaubart-Stoff stand in dieser Zeit nicht vereinzelt da.[308] Die Faszination für den Stoff beruhte in der Moderne nicht zuletzt auf der Möglichkeit, epochale Umwälzungen im Verhältnis der Geschlechter zu verhandeln. Döblins Erzählung thematisiert zum einen den Wunsch nach weiblicher Selbstbestimmung bei gleichzeitigem Fortwirken der traditionellen Geschlechterrollen, zum anderen

306 Georg Reuchlein: *»Man lerne von der Psychiatrie«. Literatur, Psychologie und Psychopathologie in Alfred Döblins »Berliner Programm« und »Die Ermordung einer Butterblume«*. In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* XXIII, H. 1, 1991, S. 10-63, hier S. 57. Vgl. dazu auch Thomas Anz (Hg.): *Phantasien über den Wahnsinn. Expressionistische Texte*. München/Wien 1980.

307 Vgl. Alfred Döblin: *Der Ritter Blaubart*. In: *Der Sturm* 2, H. 85, November 1911, S. 676-677, und H. 86, November 1911, S. 683-685.

308 Das in Charles Perraults Sammlung *Contes de ma Mère l'Oye* 1697 zuerst erschienene und in der Romantik mehrfach übersetzte und bearbeitete Märchen wurde um 1900 in verschiedenen Medien aufgenommen. Etwa von Maurice Maeterlinck, dessen Drama *Ariane et Barbe-Bleue* Paul Dukas 1907 als Oper vertonte, sowie von Béla Bartók, der 1911 ein Libretto von Béla Balázs unter dem Titel *Herzog Blaubarts Burg* musikalisch umsetzte. Auch der Filmpionier Georges Meliès wandte sich in seinem Film *Barbe-Bleue* bereits 1901 dem Thema zu. Vgl. dazu den dem Thema *Blaubarts Wiederkehr* gewidmeten Band: *Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung* 53, H. 3, 4, 2012.

sexuelle Devianz, Gewalt und Furcht in engsten Beziehungen. Hier ist es nicht nur der Ritter Paolo, der unter einem rätselhaft-unheilvollen Geschick und einer trostlosen Schwermut leidet, sondern auch die bei ihm lebende junge Miß Ilsebill: Für sie lässt der Ritter einen Dichter als »Arzt« rufen, der sie von ihrer Bedrücktheit befreien soll. Dichter und Dame treten zusammen auf den Balkon des am Meer gelegenen Schlosses und lachen über die Situation der jungen Frau und über ihre Furcht vor dem unsichtbaren »Tier, das so laut scharre und murre« irgendwo unter der Klippe in einer »Felsenkammer« und das »alle paar Jahre einen Menschen« braucht.[309] Die junge Ilsebill

> krümmte sich über das Eisengitter, schrie ihr Gelächter über die dämmrige Heide hin. Wahnsinnig, ja wahnsinnig wäre sie, eine Leiche bei lebendigem Leibe. Mögen alle vorsintflutlichen Drachen ausbrechen und Paolos Glück morden: sie kenne nur ein Tier, das ausbrechen wolle, und das sei sie selber.[310]

Als die lange bezähmte gewalttätige Sexualität des Ritters, allegorisiert als »Meduse mit zahllosen ringelnden Fängen«, schliesslich ausbricht und das Meer alles überschwemmt, verlässt Ilsebill das Schloss im blossen Hemd, sie wird immer blasser und löst sich schliesslich im Nebel auf.[311] Durch ihren Namen, der an Grimms Märchen *Von dem Fischer und syner Fru* erinnert, ist »die stolze Miß Ilsebill«[312] zu Beginn als eine Frau charakterisiert, die sich nicht zufriedengibt mit dem ihr bisher Zugeteilten. Auch im Hinblick auf die Gestaltung einer Liebesbeziehung möchte sie ihre Wünsche anbringen können. Dass sie ihre Forderungen stellt, ist, so könnte man Döblins Text lesen, notwendig und berechtigt, doch unter den Bedingungen der durch männliche Dominanz und Gewalttätigkeit geprägten gegenwärtigen Epoche und angesichts der ungleichen Kräfteverhältnisse ist es mit unabsehbaren Gefahren verbunden. Als ›Wahnsinnige‹ erscheint in diesem Text der Vorkriegszeit somit u. a. auch diejenige, die den politischen Dissens einleitet und die bisherigen »Aufteilungen des Allgemeinen und des Privaten, des Sichtbaren und Unsichtbaren, des Hörbaren und Nicht-Hörbaren in Frage stellt«.[313]

309 Alfred Döblin: *Der Ritter Blaubart*. In: *Der Sturm* 2, H. 86, November 1911, S. 683-685, hier S. 684.
310 Ebd.
311 Ebd., S. 685.
312 Ebd.
313 Rancière: *Überlegungen zur Frage, was heute Politik heißt*, S. 119.

Dagegen wird in Nebels *UNFEIG*, und das scheint mir entscheidend, eine zusätzliche, ganz neue Dimension des Wahnsinns in der Gegenwart aufgezeigt. Sie liegt erstens darin, dass nun zunehmend auch die bisherigen Opfer des bestehenden gesellschaftlichen Systems, also etwa die Frauen, die darin herrschenden Vorstellungen, Ziele und Verhaltensweisen übernehmen. Das verdeutlichte Nebel bereits in der Collage mit dem Bericht über die Bewerbungen von Frauen für eine Scharfrichterstelle. Und zweitens liegt die neue Dimension des Wahnsinns in der Gegenwart darin, dass sich die Gewaltideologie über die Grenzen der europäischen Länder hin immer weiter ausbreitet. Eine Deutung des Wahnsinns in einem positiven, progressiven Sinn wie in Texten des Expressionismus ist in *UNFEIG* also nicht mehr auszumachen.

Das zeigt sich auch angesichts einer dritten Irren-Figur, der ein längerer Textabschnitt gewidmet ist: Fernini Tinturetti. Dieser »Tinter zu Trient« wird beschrieben als

zierig
nettig
ein Gint
ein Fingierig
fugiert nie
fingiert Tiefe
irritiert Teute nie
fintet Reife
reift nie
T i n e f f
zerrinnt zu Nie-Tuff in trienter Triften

Nur in Zeitungen zu zerretten zu Nigrin
nie zu erretten
ein Unfuger
ein Tint
ein Nein
nie Einer[314]

Ein italienischer Zeitungsschreiber also ist hier gemeint, der die Kunstwerke von alten Meistern wie Bernini und Tintoretto wenig

314 Otto Nebel: *UNFEIG*. In: *Der Sturm* 16, H. 7 und 8, Juli und August 1925, S. 111-112, hier S. 112.

schätzt, wie die Verballhornung ihrer Namen durch seinen eigenen anzeigt, und der – auch wenn es sich bei diesen Aussagen hauptsächlich um Manifest-Rhetorik handelt – diese Kunstwerke wie alle Kulturgüter zu vernichten empfiehlt: »Wir wollen die Museen, die Bibliotheken zerstören, den Moralismus bekämpfen, den Feminismus und alle opportunistischen und Nützlichkeit bezweckenden Feigheiten.«[315] Tinturetti irritiert Teute deshalb nie, weil viele von ihnen einen ebenso aggressiven Nationalismus vertreten und auf die Gelegenheit zu einer militärischen Revanche hoffen.[316] Und während Kandinsky noch diejenigen vereinzelten, oft einsamen und traurigen Zeitgenossen als »Irre« bezeichnet hatte, die ihrer Epoche voraus sind,[317] ziehen die Irren in Marinettis Manifest *Tod dem Mondschein!*, das in deutscher Übersetzung 1912 im *Sturm* erschien, als »die große Armee der Verrückten«, gerüstet mit modernster technischer Ausstattung und Aeroplanen, zum Gaurisankar und vernichten die schwächlichen, kaum wehrbereiten Einwohner von Paralysia und Podagra.[318]

Zum »Fugieren«, das heisst, zur Auseinandersetzung mit den Runen als sinngenerierenden Zeichen einer Sprache, die nicht nur auf das kurzlebige Tagesgeschäft abzielt und nicht von propagandistischer Rhetorik entstellt ist, sind die Irren dieser Epoche also nicht gewillt. *UNFEIG* setzt seine Hoffnungen daher auf die wenigen, die zu hören und zu entziffern bereit sind. Mit ihnen und mit Hilfe des hier genannten Fergen soll der Aufbruch aus der Unzeit in eine neue Zeit möglich werden:

Rief Einer Fug
riet Rettung
rief
Gereut
Runen zertreffen Ruten

315 Filippo Tommaso Marinetti: *Manifest des Futurismus*. In: *Der Sturm* 3, H. 104, März 1912, S. 828-829, hier S. 829.

316 Herwarth Walden hat denn auch in der kurz vor seiner Emigration 1932 erschienenen Anthologie genau diejenigen Abschnitte aus Nebels *UNFEIG* abgedruckt, in denen die Fehler und Vergehen der »Teute« und Fernini Tinturettis thematisiert werden. Der Textausschnitt endet mit den Worten »ei ei teu«. Siehe Herwarth Walden/Peter A. Silbermann (Hg.): *Expressionistische Dichtungen vom Weltkrieg bis zur Gegenwart*. Berlin 1932, S. 42-44.

317 Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*, S. 29.

318 F.T. Marinetti: *Tod dem Mondschein! Zweites Manifest des Futurismus*. In: *Der Sturm* 3, H. 112, Juni 1912, S. 57-58, hier S. 58.

neue Zungen zeugen Ure
neue Geigen zittern unter reifen Griffen
neue Fugen greifen ein
neue Zeiten reifen
nur getreu entziffern
nur genug entziffern
nur nie ereifern zur Unzeit
zeitiger reifen
zeitiger geeignet rettern
[…]
Einer rief
Freie riefen
Feine rieten
Runen riefen
Freie rufen
Freie geigen
Freie freuen
Runer rufen
Einer rief zu Geigenufern
Feuer fingen eure Grenzen
Feuer fingen eure Fetzen
Geigenferge rief zur Gig
Retter Ferge ruft zur Feier
feiert
feiert eure Zeit.[319]

Wer aktiv werden will, muss also eine gründliche Art der Lektüre entwickeln, sich ein eigenes Urteil bilden und in Konsequenz daraus handeln. Das bedeutet, dort öffentlich Kritik zu äussern, wo man es für notwendig hält. Dies führt der Schluss des letzten im *Sturm* abgedruckten Teils von *UNFEIG* noch einmal explizit vor:

Nur in Regierungen gerinnt Gift zu F e n n i t i n
Regierungen nie zu retten
nein
[…]
In Regierungen gerinnt F i n t i n unter Furzfeuer zu Regie
F i n t i n erzeugt R e n i t e n t i n
R e n i t e n t i n F u r z i n

319 Nebel: *UNFEIG*. In: *Der Sturm* 16, H. 5, Mai 1925, S. 78-80, hier S. 78f.

F u r z i n Infinitin
Infinitin Z e i t u n g e n
Zeitungen erzeugen I r r i t i n
I r r i t i n gerinnt in Teuten zu T e u t e r e u t e u
[…]
In Regierungen tinten nur Fingerige
Eiterei
ei
ei
teu[320]

Die *Sturm*-Fassung bricht hier ab, mit diesem Hinweis auf die festgefahrene politische Situation und auf das vom Wahn der »Irren« zunehmend vergiftete Klima in Deutschland.

Wer den gesamten Text *UNFEIG* lesen möchte, ist auf die »Endfassung«[321] von 1956 verwiesen, in der nach Nebels Aussage die Gliederung und die wesentlichen Teile der Fassung von 1924 übernommen wurden,[322] die aber insgesamt eine Intensivierung der Aussage erkennen lässt. So wird hier explizit zum Aufstand gegen Regimes aufgerufen, die Unterdrückung und Ausbeutung zulassen oder selbst betreiben:

Gittert nie Ruinen ein
nur eure irren Regierungen gittert in neunzig Erzgitter
eure Teig-Treter gittert ein
eure Enteigner
entgegnet nie euern Zier-Furzern
entfernt eure Triezer
fertig![323]

Deutlich ist zudem die direkte Bezugnahme auf die während des Nationalsozialismus begangenen Verbrechen:

320 Nebel: *UNFEIG*. In: *Der Sturm* 16, H. 7 und 8, Juli und August 1925, S. 111-112, hier S. 111f.

321 Vgl. Otto Nebel: *Einweisende und abschließende Worte über Sinn, Wert und Tragweite der Neun-Runen-Fuge UNFEIG*. In: *UNFEIG. Eine Neun-Runen-Fuge zur Unzeit gegeigt*. Hg. und mit einem Nachwort von Daniel Berner und Andreas Mauz. Basel/Weil am Rhein 2006, S. 7-10, hier S. 8.

322 Ebd.

323 Ebd., S. 32.

eine Tret-Furie
eine Ruten-Irre
tritt
reizt
geifert
ergreift gerne eine Reitgerte
igen
rutete einige Zigeunerinnen runter in einer Rittergut-Tenne
zeigt tiefere Tretneigungen gegen Negerinnen
Gerten treffen unter gierigen Zugriffen einige fette Tunten[324]

Die Beschäftigung mit der Permutation weniger ausgewählter Buchstaben sollte Nebel nicht loslassen. Bereits 1926 konzipierte er eine neue »Runen«-Dichtung, diesmal mit den 12 Lettern AEIO DFNR STVW, und gab ihr den Titel *Das Rad der Titanen*. Dieser Versuch zu einem neuen Epos handelt vom Aufbruch aus einer postapokalyptischen, kriegsverheerten und im Frost erstarrten Gegend zu einem Ort des Friedens, »wo Weinen endet«,[325] und zugleich vom Wiederfinden der Wörter. Aufgrund des archaisierenden Wortschatzes und des hohen Stils erscheint die Sprache in diesem Text als der Zeit fremd. Es gibt hier keine Stellen, die, wie zuweilen in *UNFEIG*, durch Wortspieltypen und Vulgarismen geprägt sind. Dafür rückte im Zuge der Arbeit an diesem Leipogramm die »Zwölfzahl« ins Zentrum von Nebels Überlegungen. Er wies auf ihre Bedeutung im Tonsystem hin[326] und versuchte die Übereinstimmung der Grunow-Lehre mit der Lehre Swedenborgs, deren Anhänger er geworden war, dadurch zu erweisen, dass er »die zwölf Urfarben der Lebensordnung himmlischer Herkunft«[327] im Gleichgewichtskreis mit der Symbolik der Zahl Zwölf in der Beschreibung des Neuen Jerusalems der Johannes-Offenbarung parallelisierte, das nach Swedenborg mit der »Neuen Kirche« gleichzusetzen ist.

324 Ebd., S. 50.
325 Erst 1957 erschien die Dichtung zum ersten Mal vollständig: Otto Nebel: *Das Rad der Titanen. Des Inneren Wortsinns Weiser-Oden eines reinen Innewerdens*. Zürich/Stuttgart 1957, S. 59.
326 Otto Nebel: *Zur Erforschung des Heilswertes der himmlischen Zwölfzahl*. Abschrift; mit Autorisierungsformel »Druckreife, endgiltige Fassung/Otto Nebel«. Schweizerisches Literaturarchiv Bern, Signatur A-02-c-02-d, S. 2. Erschienen ist der Text in: *Die Neue Kirche. Monatsblätter für fortschrittliches religiöses Denken und Leben* 62, Nr. 11/12, 1945/46, S. 114-118.
327 Otto Nebel: *Zur Erforschung des Heilswertes der himmlischen Zwölfzahl*. Abschrift; mit Autorisierungsformel »Druckreife, endgiltige Fassung/Otto Nebel«. Schweizerisches Literaturarchiv Bern, Signatur A-02-c-02-d, S. 4.

Die Arbeit am *Rad der Titanen* erstreckte sich in die Zeit der Emigration hinein: Nach Bern zogen 1933 sowohl Nebel als auch seine Freunde Hans Kayser und Paul Klee. Aufgrund der restriktiven Ausländerpolitik der Schweiz wurde Nebel und seiner Frau stets nur ein befristeter Aufenthalt gewährt. Auch der Schweizerische Schriftstellerverein drängte durch Gutachten auf die Ausweisung,[328] obwohl Nebel wie die meisten in die Schweiz geflohenen Autoren bis nach Kriegsende einem »Erwerbs- und Ausstellungsverbot« unterlag und von 1933 bis 1948 keine Texte veröffentlichte, mit Ausnahme von Beiträgen für die Zeitschrift der »Neuen Kirche«,[329] und daher für Schweizer Autoren keine Konkurrenz darstellte. Nach finanziell äusserst schwierigen Jahren gelang Nebel durch Vermittlung Kandinskys über Hilla von Rebay die Verbindung zur Guggenheim Foundation, die ihn von 1936 bis 1951 unterstützte und seine Bilder in New York ausstellte.[330]

Nebel hat – und insofern kann man ihn tatsächlich als das »End-Product« des *Sturm* bezeichnen – die avantgardistische Tendenz zur Auflösung der Wörter in Einzelbuchstaben in seinem Werk konsequent zu Ende geführt und in einem nächsten Schritt das vorsichtige erneute Zusammenfügen von einigen wenigen Buchstaben zu einem Text initiiert. Dies sollte für die Autoren der Nachkriegszeit, vor allem für die Konkrete Poesie und die Wiener Gruppe, wegweisend sein, auf deren Arbeit im nächsten Kapitel eingegangen wird.

328 Bettina Braun: *»Gefrorene Zeit«. Das Exil und Exilwerk*. In: *Otto Nebel 1892-1973*, S. 208-225, hier S. 218f.

329 Ebd., S. 216. Vgl. darunter etwa Nebels Text *Zur Erforschung des Heilswertes der himmlischen Zwölfzahl*.

330 Vgl. dazu Steffan Biffiger: *»Die Krater/Das Hochamt der Kunst«: Hilla von Rebay, Rudolf Bauer und Otto Nebel*. In: *Otto Nebel 1892-1973*, S. 45-67.

»Poesie als Mittel der Umweltgestaltung«. Literatur nach 1945

»Demokratische Geschmacksschulung«. Eugen Gomringers Konkrete Poesie

rien n'aura lieu
excepté
peut-être
une constellation mallarmé

Dieses Zitat aus *Un coup de dés* leitet Eugen Gomringers Manifest *vom vers zur konstellation – zweck und form einer neuen dichtung* ein.[1] Es handelt sich allerdings nicht um ein genaues Zitat, sondern bereits um eine interpretierende Lesart. Ermöglicht wurde sie durch die Tatsache, dass die Existenz der »blancs« und die unterschiedlichen Schriftarten verschiedene Kombinationen der Textelemente erlauben. Zudem liess Gomringer die Wörter »eu« und »que le lieu« weg, die bei Mallarmé auf den entsprechenden beiden Textseiten in derselben Schriftart und -grösse erschienen, und er verfremdete den Text noch weiter durch die Wahl einer serifenlosen Schrift und die konsequent angewandte Kleinschreibung anstelle der Versalien im Original. In programmatischer Weise macht dieser Umgang mit dem Zitat deutlich, wie die Konkrete Poesie sich verortete:

Sie knüpfte einerseits explizit an die modernen Avantgardeströmungen vor 1945 und an die Gründungstexte von Mallarmé und Arno Holz an, auf die sich diese bezogen, sowie an die *Sturm*-Wortkunsttheorie und die Bemühungen Otto Nebels, aus ausgewählten Grundelementen der Sprache einen Text erstehen zu lassen, der die eigentliche Funktion von Texten, wahrgenommen und gelesen zu werden, restituiert. Dieser Blick zurück erwies sich, wie Gomringer selbst es formulierte, für den, der »ausschau hielt nach einer neuen ly-

1 Eugen Gomringer: *vom vers zur konstellation. zweck und form einer neuen dichtung*. In: ders.: *worte sind schatten. die konstellationen 1951-1968*. Reinbek bei Hamburg 1969 (Urfassung von 1954), S. 277-282.

rik«, als die einzige Möglichkeit: Zwar begeisterten sich viele Lyriker der Nachkriegszeit für die Gedichte T.S. Eliots, diese boten aber nach Ansicht Gomringers »für die entwicklung eines neuen stils« keine Inspirationsmöglichkeiten.[2] In Deutschland orientierten sich manche jungen Dichter am Werk Gottfried Benns, was Gomringer für sich selbst jedoch ablehnte.[3]

Die Konkrete Poesie knüpfte also zwar bei den Avantgarden der Vorkriegszeit an, ging aber mit den aufgenommenen Verfahrensweisen sehr frei um. Im Mittelpunkt der dichterischen Arbeit stehen einzelne Buchstaben oder Wörter, die zueinander in ›Konstellationen‹ gebracht werden.

Wie Gomringer im Manifest *vom vers zur konstellation* deutlich machte, liegt die Begründung für diesen neuen Umgang mit dem Material in den Verhältnissen der Gegenwart, in der man »rasch verstehen und rasch verstanden werden« will und sich daher einer Sprache bedient, die in erster Linie »spricht«, und zwar auch dann, »wenn sie schreibt und viel schreibt«: Denn das Mittel, um schnell verstanden zu werden, »ist die direkte sprache«, und »das schreiben und lesen sind übel, die viel aufwand erfordern«.[4] Den Erfordernissen der schnellen Kommunikation entsprechend »bilden sich reduzierte, knappe formen«, und »oft geht der inhalt eines satzes in einen einwort-begriff über, oft werden längere ausführungen in form kleiner buchstabengruppen dargestellt«.[5] Diese »verknappung und vereinfachung der sprache und der schrift« entspricht nach Gomringer dem Wesen der Dichtung, das in »konzentration und einfachheit« besteht.[6] Die Sprache der Gegenwart und die Dichtung sind dort miteinander verwandt, »wo aus schlagzeilen, schlagworten, laut- und buchstabengruppen gebilde entstehen, die muster einer neuen dichtung sein können und nur der entdeckung oder sinngebenden verwendung bedürfen«.[7] Gedichte in Versen dagegen, auch solche in freien Versen, seien »eine historische größe« oder »eine kunsthandwerkliche reminiszenz«, der Vers sei in der Gegenwart kein »lebendiges ordnungsprinzip der sprache« mehr, und »zwischen dem vers-gedicht und der gesellschaft besteht keine beziehung«.[8] Und auch eine Dichtung, die »individu-

2 Gomringer: *worte sind schatten. die konstellationen 1951-1968*, S. 295f.
3 Ebd.
4 Ebd., S. 277.
5 Ebd.
6 Ebd., S. 277f.
7 Ebd., S. 278.
8 Ebd.

alistische gefühle und gedanken in einer sprache ausdrückt, die vor allem einige eifrige interpreten interessiert«, kann nicht »der gesellschaft dienen«.[9]

Als Vorläufer der Konkreten Dichter sind nach Gomringer Holz und Mallarmé zu sehen, die es unternahmen, »das einzelne wort aus der einebnenden syntax zu lösen und ihm – oder der einzelnen letter – das eigengewicht und die individualität zu geben«.[10] Damit habe die Dichtung an dem Prozess teilgenommen, der sich zur selben Zeit auch in der bildenden Kunst vollzog und der »die elemente des aufbaus neu entdecken ließ«.[11] Futurismus, Expressionismus und die Dadaisten hätten »das element ›wort‹ neu entdeckt«, und zwar deshalb, weil sie eine grundlegende »prüfung der mittel« vornahmen.[12] Später hätten insbesondere E.E. Cummings und William Carlos Williams »mit dem wort und dem wortbild« gearbeitet.[13]

Nach Gomringers Auffassung hängt die »form der neuen dichtung« ganz von ihrem Mittel, dem Wort, ab sowie vom Zweck, den man ihr zuschreiben kann: Dieser besteht darin,

> der dichtung wieder eine organische funktion in der gesellschaft zu geben und damit den platz des dichters zu seinem nutzen und zum nutzen der gesellschaft neu zu bestimmen.[14]

Die Dichtung müsse sich in die gegenwärtigen »sprachvorgänge« einschalten, die in Richtung »formale vereinfachung« zielen.[15] Daher zeichne sich das Konkrete Gedicht durch »kürze und knappheit« aus, es sei »memorierbar und als bild einprägsam«, es werde damit »zum seh- und gebrauchsgegenstand: denkgegenstand – denkspiel«, und »durch die vorbildlichkeit seiner spielregeln« könne es »die alltagssprache beeinflussen«.[16] Das bedeute, dass zwischen der »gebrauchsliteratur« und der »designierten dichtung« derzeit kaum mehr ein Unterschied bestehe, ja »daß es in zukunft überhaupt nur noch eine art wirklicher gebrauchsliteratur geben« werde.[17] Der »beitrag der

9 Ebd.
10 Ebd., S. 279.
11 Ebd.
12 Ebd.
13 Ebd.
14 Ebd., S. 279f.
15 Ebd., S. 280.
16 Ebd.
17 Ebd.

dichtung« ist nach Gomringer die »konzentration«, die »sparsamkeit« und »das schweigen«, das die neue Poesie auszeichnet, die sich »auf das wort« stützt: Vermieden werden soll, dass das Wort »in gewissen verbindungen mit anderen worten seinen absoluten charakter« verliert.[18] Damit es seine »individualität« behalten kann, fügen die Konkreten Dichter es »in der art der konstellation« mit anderen Worten zusammen:

> die konstellation ist die einfachste gestaltungsmöglichkeit der auf dem wort beruhenden dichtung. sie umfaßt eine gruppe von worten – wie sie eine gruppe von sternen umfaßt und zum sternbild wird. in ihr sind zwei, drei oder mehr, neben- oder untereinandergesetzten worten – es werden nicht zu viele sein – eine gedanklich-stoffliche beziehung gegeben. und das ist alles![19]

Ein »hilfsmittel der konstellation« ist, wie hier deutlich wird, die Kombinatorik: So erlaubt die Konstellation »die reihenbildung der wortbegriffe a, b, c und deren mögliche variationen« sowie die »inversion« und die »elementare satzverbindung« durch das Wort »und«.[20] Wie schon Otto Nebel ab 1935[21] beschäftigte sich auch Gomringer mit dem *I-Ging*, dem chinesischen *Buch der Wandlungen*, dessen 64 Hexagramme aus der Kombination von je sechs waagrechten durchgezogenen oder in der Mitte durchbrochenen Linien entstanden. In Gomringers Interpretation werden daraus *I GING – transkriptionen*, wie das folgende Beispiel zeigt:[22]

18 Ebd.
19 Ebd.
20 Ebd., S. 281.
21 Zu Nebels Auseinandersetzung mit dem *I-Ging*, die er besonders für seine bildkünstlerischen Arbeiten fruchtbar machte, vgl. Dolores Denaro: *Grosse Schau des inneren Lichts. Zur Abstraktion im Werk Otto Nebels*. In: *Otto Nebel 1892-1973*, S. 236-253 sowie S. 268f.
22 Eugen Gomringer: *i ging-transkriptionen*. In: ders.: *eugen gomringer 1970-1972*. Planegg/München 1973, unpag.

das haus des stillehaltens

m m

m o

m h

m i

o i

h i

n i

n m

Wie sich hier bereits zeigt, sind Konstellationen erstens »inter- und übernational«: Wörter aus verschiedenen Sprachen können darin zusammentreffen, und daraus ergibt sich Gomringers Bezugnahme auf einen Ort, der dem schon als Kind weit Gereisten zum Modell einer »Begegnungsstätte der modernen polyglotten Gesellschaft«[23] dienen konnte: »wie gut paßt die konstellation auf einen flughafen!«[24] Ein Gedicht, das zwischen 1970 und 1972 entstand,[25] setzt den Flughafen dann zum einen als heterotopen Ort der Offenheit und des Kosmopolitismus ins Bild, zeigt ihn aber zugleich auch als das Gegenteil davon: als Zone der Verwirrung und des Irrlaufs, der fortschreitenden Verunsicherung, der Kontamination, Konfrontation und Explosion – in einer Zeit, in der sich Flugzeugentführungen und Bombenattentate palästinensischer und arabischer Gruppen häuften und die Befreiung der israelischen Geiseln auf dem Münchner Flughafen blutig scheiterte.

23 Eugen Gomringer: *Poesie als Mittel der Umweltgestaltung. Referat und Beispiele*. Itzehoe-Münsterdorf 1969, S. 10.

24 Gomringer: *vom vers zur konstellation. zweck und form einer neuen dichtung*, S. 281. Gomringer wurde als Sohn einer indianisch-spanischen Mutter und eines Schweizer Vaters in Bolivien geboren und kam bereits als Kleinkind nach Zürich, wo er aufwuchs, später studierte er eine Zeit lang in Rom. Vgl. Eugen Gomringer: *Kommandier(t) die Poesie! Biographische Berichte*. Dozwil 2006, S. 23-32.

25 eugen gomringer: *worldwide*. In: ders.: *eugen gomringer 1970-1972*, unpag.

worldwide

von airport
zu airport
von safety
zu safety
von center
zu center
von design
zu design
von relax
zu relax
von stress
zu stress
von smog
zu smog
von virus
zu virus
von knall
zu knall
von fall
zu fall

Konstellationen sind zweitens sowohl »zur niederschrift« als auch »zum memorieren« gemacht, sie sind somit nicht, wie vorgängige »versuche einer reinen wortdichtung«, allein »klanglich wirksam« oder »einseitig ans papier gebunden«.[26] Drittens wird »mit der konstellation […] etwas in die welt gesetzt«, sie ist »eine realität an sich und kein gedicht über« etwas, und daher kennt sie »keine negation« und das Wort »nichts« ist grundsätzlich ausgeschlossen.[27]

Kritikern, die Konkrete Gedichte mit überkonstruierten »›formalistischen spielereien‹« gleichsetzten und einen »›gruppen-hermetismus‹« auszumachen meinten,[28] entgegnete Gomringer: Die Konstellation

26 eugen gomringer: *vom vers zur konstellation – zweck und form einer neuen dichtung.* In: ders.: *zur sache der konkreten I konkrete poesie.* St. Gallen 1988, S. 9-11, hier S. 11.
27 Ebd.
28 eugen gomringer: *nachwort: am ende der konkreten poesie?* In: ders.: *eugen gomringer 1970-1972*, unpag.

»erlaubt das spiel«, sie »ist eine ordnung und zugleich ein spielraum mit festen größen«, sie wird aber »vom dichter gesetzt«, das heisst, er »bestimmt den spielraum, das kräftefeld und deutet seine möglichkeiten an«.[29] Das Gedicht diene »dem heutigen Menschen durch seinen objektiven spiel-charakter«, der Dichter wiederum »dient ihm durch seine besondere begabung zu dieser spieltätigkeit«, denn »er ist der kenner der spiel- und sprachregeln, der erfinder neuer formeln«.[30] Der Leser weiss dagegen »um die möglichkeiten des spieles«, er »nimmt den spielsinn auf«,[31] und seine Mitarbeit ist entscheidend.

Zum Entstehungskontext der Konkreten Poesie

Gomringers Manifest *vom vers zur konstellation* erschien erstmals in der Sonntagsausgabe der *Neuen Zürcher Zeitung* am 1. August 1954. An diesem Datum, dem Bundesfeiertag, machen jedes Jahr Ansprachen in der ganzen Schweiz den Zustand und die Zukunft der Demokratie zum Thema: Die anstehenden Aufgaben werden skizziert sowie die Notwendigkeit und die Chancen der politischen Mitarbeit betont. Als Beitrag zu diesen Reflexionen brachte die *NZZ* 1954 die Stellungnahmen junger Autoren, die als solche »noch keinen Namen haben«, zur Frage: »Warum schreiben Sie?«[32] Der einleitende Kommentar, der auf den konservativen Teil der Leserschaft grosse Rücksicht zu nehmen schien, versicherte, die Antworten der Schriftsteller, die in dieser »Epoche des Umbruchs, der Ungewißheit« ihre ersten Texte schrieben, seien beruhigend: Sie zeigten sowohl »Treue gegenüber den Sachen« als auch »Wahrnehmen der Tradition«, zudem »Gottesbewußtsein« – allerdings auch die notwendige Aufmerksamkeit »für die Katastrophen der Gegenwart«, in der »nicht mehr mit einem gemütlichen Tantaradei gelebt und gestaltet werden kann«.[33] Das »Schaffen im Hinblick auf den Mitmenschen« sei diesen Autoren ein Anliegen.[34] Ein verstecktes Statement der *NZZ* für eine progressive Kunst war vielleicht die Platzierung von Gomringers Text, der

29 Gomringer: *vom vers zur konstellation. zweck und form einer neuen dichtung*, S. 281.
30 Ebd., S. 280.
31 Ebd., S. 281.
32 *Junge Schweizer Autoren antworten.* In: *NZZ* Nr. 1879 (36), Sonntag, 1. August 1954, Beilage *Literatur und Kunst*, Blatt 4.
33 Ebd.
34 Ebd.

am umfangreichsten war und durch die Kleinschreibung auffiel, in die Mitte der ersten Seite.

Dass die »frage nach der funktion der lyrik in der heutigen gesellschaft«[35] Gomringer beschäftigte, hatte dieser bereits ein Jahr zuvor deutlich gemacht, als er mit dem ersten Konkreten Gedicht in Erscheinung trat: Es wurde im ersten Heft der Zeitschrift *spirale* abgedruckt, die ab 1953 in Bern von den Gewerbeschülern Marcel Wyss und Dieter Roth sowie von Eugen Gomringer herausgegeben wurde.[36] Darauf soll weiter unten genauer eingegangen werden. Zunächst aber ist nach dem Entstehungskontext zu fragen, in dem sich die Konkrete Poesie herausbilden konnte.

Die Konkrete Poesie entstand in der unmittelbaren Nachkriegszeit in Auseinandersetzung mit der Kunst der europäischen Avantgarden vor 1945: Die Verwendung des Begriffs »konkret« weist auf Kandinskys Bemühungen um Abstraktion und um die Darstellung einer »inneren Realität« zurück.[37] Bereits 1918 wurde der Ausdruck »konkret« von Hans Arp verwendet, der damit die »Realisation innerer Formvorstellungen« bezeichnete, die er sich »analog zur Metamorphose in der Natur« dachte, weshalb er seine Kleinplastiken oft *concrétions* nannte.[38] Im Katalog zur Ausstellung *Konkrete Kunst*, die 1944 in der Kunsthalle Basel gezeigt wurde, schrieb Arp: »Nous ne voulons pas copier la nature. Nous ne voulons pas reproduire, nous voulons produire comme une plante qui produit un fruit et ne pas reproduire. […] Comme il n'y a pas la moindre trace d'abstraction dans cet art nous le nommons: art concret.«[39] Auch die in Holland wirkende Gruppe *De Stijl* orientierte sich an der Vorstellung, »eine naturunabhängige Ordnung zu schaffen«,[40] wobei Piet Mondrian als einer ihrer Exponenten ein »konstruktives Grundmuster« schuf, »das auf einer horizontal-vertikalen Linienstruktur, dem rechten Winkel und auf den reinen Farben« basierte.[41] Nach Theo van Doesburg, der 1930 in Paris die Zeitschrift *Art Concret* gründete und darin im selben Jahr das Manifest *Base de la peinture concrète* veröffentlichte, sollte »konkret« im Gegensatz zum Begriff »abstrakt« eine Kunst bezeichnen, die nicht mehr »von den Naturformen« abstrahiert, sondern

35 Ebd.
36 Vgl. dazu den Band von Annemarie Bucher: *spirale. Eine Künstlerzeitschrift 1953-1964*. Baden 1990.
37 Vgl. dazu ebd., S. 13.
38 Ebd., S. 14.
39 *Konkrete Kunst. Ausstellung in der Kunsthalle Basel vom 18. März bis 16. April 1944.* Ausstellungskatalog. Basel 1944, S. 11f.
40 Bucher: *spirale. Eine Künstlerzeitschrift 1953-1964*, S. 14.
41 Ebd.

im Sinne einer »reinen Malerei« die »Geist-Form« konstruiert.[42] In den 1930er Jahren entstand in Paris im Umfeld von *Art Concret* die Gruppe *Abstraction-Création*, zu der neben Mondrian und van Doesburg auch Kandinsky und Moholy-Nagy zählten, also Künstler, die bereits in Waldens *Sturm*-Zeitschrift Arbeiten veröffentlicht und in der *Sturm*-Galerie ausgestellt hatten, sowie jüngere Mitglieder wie Victor Vasarely und Max Bill.[43] Letzterer entwickelte die Theorie Theo van Doesburgs weiter, indem er nun den Begriff »konkret« für die *Zürcher Schule der Konkreten* definierte, der er angehörte: »Konkrete Kunst nennen wir jene Kunstwerke, die aufgrund ihrer ureigenen Mittel und Gesetzmässigkeiten – ohne äusserliche Anlehnung an Naturerscheinungen oder deren Transformierung, also nicht durch Abstraktion – entstanden sind.«[44] Grundlage der Arbeit ist eine »mathematische Denkweise«, womit eine »Gestaltung von Rhythmen und Beziehungen« gemeint ist, die bewirkt, dass das entstehende Bild nicht ein »Abbild, sondern ein neues System« ist.[45] Richard Paul Lohse, der neben Bill, Camille Graeser und Verena Loewensberg Mitglied der *Zürcher Schule* war, arbeitete »mit genormten Bildmitteln, mit der Kombinatorik in einem fixen, gegebenen System«.[46] Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs fanden in Paris zahlreiche Ausstellungen statt, die weiter zur Internationalisierung des Konstruktivismus und der Konkreten Kunst beitrugen: Ein wichtiges Zentrum wurde die Galerie *Denise René*, die Künstler der verschiedenen Generationen, aus dem Bauhaus, der *De Stijl*-Gruppe, der *Abstraction-Création* und der *Zürcher Konkreten*, zusammenbrachte.[47] Es zeigte sich hier, dass nicht nur im Futurismus, sondern auch nach dem Zweiten Weltkrieg die Umsetzung des Phänomens Bewegung bei vielen Kunstschaffenden im Mittelpunkt des Interesses stand. Aus der Physik wurde der Begriff der Kinetik übernommen, und durch die Ausstellung *Le Mouvement* 1955 in der Galerie *Denise René*, die Werke u.a. von Duchamp, Vasarely und Tinguely zeigte, kam es zu einer Institutionalisierung der kinetischen Kunst.[48]

42 Theo van Doesburg: *Kommentar über die Grundlage der konkreten Malerei.* In: Margit Staber (Hg.): *Konkrete Kunst. Serielle Manifeste IX. Schriften für Literatur, Bildende Kunst und Musik*. St. Gallen 1966, S. 5f.

43 Vgl. dazu Bucher: *spirale. Eine Künstlerzeitschrift 1953-1964*, S. 16.

44 Max Bill in: *Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik. Ausstellung im Kunsthaus Zürich 13. Juni – 22. Juli 1936. Ausstellungskatalog.* Zürich 1936, S. 9.

45 Max Bill in: *Antoine Pevsner, Georges Vantongerloo, Max Bill. Ausstellung im Kunsthaus Zürich 15. Oktober – 13. November 1949*. Zürich 1949, unpag.

46 Bucher: *spirale. Eine Künstlerzeitschrift 1953-1964*, S. 17.

47 Vgl. Bucher: *spirale. Eine Künstlerzeitschrift 1953-1964*, S. 19.

48 Vgl. ebd., S. 21.

Die Auseinandersetzung mit den verschiedenen Formen der Bewegung in der Kunst, nicht zuletzt in den Bereichen Optik und Film,[49] führte zu neuen Verfahren der künstlerischen Produktion: Gesucht wurde nach neuen Möglichkeiten der Organisation und Zusammenarbeit, in deren Zentrum die »visuelle Forschung« und das »experimentelle Vorgehen« standen, die, ähnlich wie im Bereich der Naturwissenschaften, eine gemeinsam vorgenommene »Grundlagenforschung« notwendig machten.[50] In Konsequenz daraus verlor die Vorstellung vom Kunstwerk als einer individuellen Schöpfung an Bedeutung; ein »interdisziplinäres Zusammenwirken« erschien nun als der einzige gangbare Weg der schöpferischen Tätigkeit.[51] Dem entsprach die Absicht, für die gesamte Kunst den »mythe de la ›pièce unique‹« zu zerschlagen und ihm »la conception d'une possibilité de RECREATION, de MULTIPLICATION et d'EXPANSION« entgegenzuhalten, wie es von Vasarely im *Manifeste jaune* zur Ausstellung *Le Mouvement* formuliert wurde.[52] Die Vorstellung von individuellem Schöpfertum und von der Originalität des Kunstwerks galt als überholt.[53] Durchgesetzt hatte sich immer mehr die in den 1930er Jahren von Walter Benjamin vertretene Auffassung, dass die »technische Reproduzierbarkeit« zur Verabschiedung der bis anhin mit dem Kunstwerk verbundenen Vorstellungen, etwa »Echtheit« und »einmaliges Dasein«, geführt habe.[54] Nach Benjamin hatte sich im Moment, in dem »der Maßstab der Echtheit an der Kunstproduktion« versagte, »die gesamte soziale Funktion der Kunst umgewälzt«, und statt »ihrer Fundierung aufs Ritual« konnte man nun »ihre Fundierung auf Politik« feststellen.[55]

Vasarely befürwortete 1954 in einem programmatischen Aufsatz die »Nachbildung und Vervielfältigung von Kunst« und forderte ihre ›Demokratisierung‹[56], wie er dann auch 1955 im *Manifeste jaune* ausführte: »En effet, nous ne pouvons laisser indéfiniment la jouissance de lugubre d'art à la seule élite des connaisseurs. L'art présent

49 Vgl. ebd., S. 22.
50 Ebd., S. 23.
51 Ebd., S. 24.
52 Abgedruckt in: Bucher: *spirale. Eine Künstlerzeitschrift 1953-1964*, S. 20; vgl. auch https://www.collection-lemanifeste.com/pdf/Manifeste_Jaune.pdf [14.1.2022]
53 Bucher: *spirale. Eine Künstlerzeitschrift 1953-1964*, S. 24.
54 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: ders.: *Gesammelte Schriften* I.2. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1991, S. 435-469, S. 437.
55 Ebd., S. 442.
56 Bucher: *spirale. Eine Künstlerzeitschrift 1953-1964*, S. 24.

s'achemine vers des formes généreuses, à souhait recréables; l'art de demain sera trésor commun ou ne sera pas.«[57] Die sogenannten Multiples, »seriell hergestellte, vervielfältigte und meist auch bewegbare Kunstobjekte«, entsprachen dieser Forderung.[58] Sie wurden vom Künstler entworfen, aber nicht von ihm selbst ausgeführt, sondern von Fachleuten industriell gefertigt; der Entwurf sollte keine »persönliche künstlerische Handschrift« erkennen lassen, und damit gab es auch kein Original im traditionellen Sinn.[59] Häufig waren die Multiples so angelegt, dass sie vom Rezipienten verändert werden konnten, etwa die kinetischen Bilder aus zweifarbigen, beweglichen Kugeln des mit Jean Tinguely, Daniel Spoerri und Dieter Roth in engem Kontakt stehenden Schweizer Künstlers Paul Talman.[60]

Gomringer kam auf der Ausstellung Konkreter Kunst in der Basler Kunsthalle 1944 und in der *Galerie des Eaux Vives* in Zürich mit den Vertretern der Konkreten Kunst in Kontakt,[61] darunter mit Max Bill, als dessen Sekretär er später an die Hochschule für Gestaltung in Ulm gehen sollte.[62] Zwischen 1944 und 1953 studierte Gomringer in Bern und absolvierte ein Volontariat bei der Zeitung *Der Bund*.[63] Das »Berner Milieu« dieser Zeit war, im Gegensatz dazu, wie es Klee während des Ersten Weltkriegs[64] und Francis Picabia kurz nach dem Zweiten Weltkrieg empfunden hatten,[65] ein äusserst lebendiges: Die »Berner Szene« der 1950er bis 1970er Jahre, das subkulturelle »andere Bern«, war aktiv und experimentierfreudig.[66] Dies drückte sich auch in der Entstehung von zahlreichen Kleintheatern, Kellerbühnen, Galerien und Diskussionsforen aus.[67] Hier versuchte ein

57 Ebd., S. 20; vgl. auch https://www.collection-lemanifeste.com/pdf/Manifeste_Jaune.pdf [14.1.2022]

58 Bucher: *spirale. Eine Künstlerzeitschrift 1953-1964*, S. 24.

59 Ebd.

60 Abgebildet in: Bucher: *spirale. Eine Künstlerzeitschrift 1953-1964*, S. 25, sowie: Laszlo Glozer: *Westkunst: Zeitgenössische Kunst seit 1939*. Köln 1981, S. 447.

61 Vgl. dazu eugen gomringer: *camille graeser – frühe begegnung mit den zürcher konkreten*. In: ders.: *zur sache der konkreten. eine auswahl von texten und reden über künstler und gestaltungsfragen 1958-2000*. band III mit einem nachwort von karl riha. Wien 2000, S. 15-21.

62 Gomringer: *Kommandier(t) die Poesie!*, S. 61.

63 Ebd., S. 163.

64 Vgl. dazu Josef Helfenstein/Hans Christoph von Tavel (Hg.): *»Der sanfte Trug des Berner Milieus«. Künstler und Emigranten, 1910-1920*. Bern 1988.

65 Vgl. Bucher: *spirale. Eine Künstlerzeitschrift 1953-1964*, S. 37.

66 Vgl. dazu ebd., S. 37-45.

67 Vgl. dazu ebd. sowie Urs Graf (Hg.): *Dokumentation Berner Szene 1950-1970*. Bern 1972; Sergius Golowin: *Vom Kunstbetrieb zum Lebensstil*. In: Urs Dickerhof/Bernhard Giger: *Tatort Bern*. Bern 1976, S. 180f.; Fredi Lerch: *Be-*

Teil der »Nachkriegsjugend« eine »›eigene Kultur‹ zu erschaffen«, wobei Kunst »nicht mit dem Hintergedanken der Anerkennung hergestellt« wurde, da man sich von Beginn an darüber im Klaren war, dass »jede Auseinandersetzung mit den Vertretern der ›amtlichen Kultur‹, jede ›Würdigung‹ des neuen Schaffens durch Zeitungsartikel oder Kunstpreise« fehlen würde.[68] Im Keller der Kramgasse 6 wurde von Daniel Spoerri *Die kahle Sängerin* von Ionesco aufgeführt sowie Picassos Drama *Wie man Wünsche beim Schwanz packt*, das 1954 von Paul Celan ins Deutsche übersetzt im Arche-Verlag erschienen war und zu dem Meret Oppenheim Masken und Kostüme entwarf; die bürgerliche Kritik reagierte empört.[69] Ebenfalls in Kellern, z.B. im »Diskussionskeller« Junkere 37, trafen sich die Exponenten der aus der Reformpädagogikbewegung hervorgegangenen Berner Nonkonformisten-Szene um Sergius Golowin.[70] Dieser tauschte sich später nicht nur mit Timothy Leary, der 1971 in der Schweiz vor einer Auslieferung in die USA Schutz fand, über bewusstseinserweiternde Substanzen aus[71] und sprach zu Psychedelic Rock Texte ein,[72] sondern setzte sich bereits früh intensiv mit volkskulturellen Phänomenen auseinander und trat für ein radikales Weiterdenken der Heimatschutzidee ein: Die Mundart verstand er dabei als »idyllisch getarnte Subversivität«,[73] und er gab damit wichtige Impulse für die entstehende *modern mundart*-Literatur.[74]

Lebendig war die Berner Szene ab 1950 vor allem auch im Bereich der Kunst: Als nach 1933 die Emigranten in Bern Schutz gesucht hatten und hier dann eher isoliert lebten, reagierte das Publikum noch

gerts letzte Lektion: ein subkultureller Aufbruch. Zürich 1996; ders.: *Muellers Weg ins Paradies: Nonkonformismus im Bern der sechziger Jahre*. Zürich 2001.

68 Golowin: *Vom Kunstbetrieb zum Lebensstil*, S. 180.

69 Bucher: *spirale. Eine Künstlerzeitschrift 1953-1964*, S. 43.

70 Vgl. dazu besonders Lerch: *Begerts letzte Lektion: ein subkultureller Aufbruch*; sowie Lerch: *Muellers Weg ins Paradies*. Das Geschehen in der *Junkere 37* wurde vom Staatsschutz beobachtet, eine eigene Fiche wurde dazu angelegt. Vgl. ebd., S. 773.

71 Sergius Golowin: *Abenteuer der Liebe*. In: Dickerhof/Giger: *Tatort Bern*, S. 63 f.

72 Vgl. die 1973 im Plattenlabel *Die Kosmischen Kuriere* erschienene Schallplatte *Lord Krishna von Goloka.* Eine Textstelle lautet z.B.: »Auf der Weide, die Ziel jeder Sehnsucht ist, sucht Krishna Radha, sucht Radha Krishna, sucht Radha Radha, sucht Krishna Krishna, im Spiel ohne Grenzen«. Zu hören über: https://www.youtube.com/watch?v=y_kguNMZusg [14. 1. 2022]

73 Bucher: *spirale. Eine Künstlerzeitschrift 1953-1964*, S. 44; vgl. dazu Lerch: *Begerts letzte Lektion: ein subkultureller Aufbruch,* S. 147-151.

74 Siehe das Kapitel *Revolte im Dialekt um 1968 – Zur modern mundart* ab S. 353 der vorliegenden Arbeit.

verhalten auf die Einzelausstellungen zu Vertretern der modernen Avantgarde wie Klee, Kirchner, Kandinsky, Beckmann und Nebel in der Kunsthalle Bern. Weithin anerkannt war die Malerei von Ferdinand Hodler, Cuno Amiet und Victor Surbek, doch dagegen formierte sich schon in den 1930er Jahren in Bern die Gruppe *Der Schritt weiter* um Max von Mühlenen: Er gründete 1940 eine Malschule, die sich von der Abstraktion abwandte, sich der Darstellung einer »subjektiven Realität« widmete und auf die Künstlerszene in Bern einen nachhaltigen Einfluss ausübte.[75] Wiederum aus einer »Antiposition« zu dieser Schule fanden sich die Herausgeber der Zeitschrift *spirale* zusammen: Marcel Wyss und Dieter Roth besuchten, u.a. zusammen mit Daniel Spoerri, Bernhard Luginbühl und Paul Talman, an der Gewerbeschule Bern die Grafikklasse von Eugen Jordi: Dieser vertrat einen sozialistischen Realismus, setzte sich, ähnlich wie Emil Zbinden, mit den Veränderungen in der Arbeitswelt auseinander und schenkte seine Aufmerksamkeit jenen, die dabei auf der Strecke blieben.[76]

Bern verzeichnete zu Beginn der 1950er Jahre eine grosse Zunahme an Kunstschaffenden, die nach Ausstellungsräumen suchten. Das Berner Kunstkabinett zeigte 1951 unter dem Titel *Neue Malerei und Plastik aus Zürich* Werke von Vertretern der Konkreten Kunst wie Bill, Graeser, Loewensberg und Lohse, die vom Volontär Gomringer im *Bund* enthusiastisch besprochen wurden.[77] Auch Marcel Wyss und Dieter Roth gründeten 1953 zusammen mit anderen Künstlern eine Galerie.[78] Im selben Jahr wurde die *spirale* ins Leben gerufen, in einem der Berner Cafés, in denen sich ein grosser Teil des kulturellen Lebens abspielte: Im Café du Commerce etwa traf man auf Meret Oppenheim, Otto Nebel, Otto Tschumi sowie auf Jean Gebser und den Germanisten Fritz Strich, bei dem Gomringer studiert hatte.[79]

Der Name der Zeitschrift *spirale* sollte »eine organische aufwärtsbewegung symbolisieren«.[80] Betrachtet man die ersten beiden Hefte, wird deutlich, dass eine Suche nach Stil und Anschlussmöglichkeiten

75 Marcel Baumgartner: *L'art pour l'Aar. Bernische Kunst im 20. Jahrhundert*. Bern 1984, S. 192; Bucher: *spirale. Eine Künstlerzeitschrift 1953-1964*, S. 38.

76 Bucher: *spirale. Eine Künstlerzeitschrift 1953-1964*, S. 40, vgl. dazu Anna Schafroth: *Emil Zbinden 1908-1991. Für und wider die Zeit*. Bern 2008.

77 Lerch: *Begerts letzte Lektion: ein subkultureller Aufbruch*, S. 120.

78 Vgl. Bucher: *spirale. Eine Künstlerzeitschrift 1953-1964*, S. 42.; Lerch: *Begerts letzte Lektion: ein subkultureller Aufbruch,* S. 119.

79 Vgl. ebd., S. 44.

80 eugen gomringer: *die ersten jahre der konkreten poesie*. In: ders.: *worte sind schatten. die konstellationen 1951-1968*, S. 295-298, hier S. 296.

stattfand, bevor die Herausgeber sich für eine bestimmte Richtung entschieden. Zunächst nahmen sie Bezug auf künstlerische Gewährsleute aus den Vorkriegs-Avantgarden: Hans Arp wurde eingeladen, das Vorwort für das erste Heft zu schreiben, und von ihm stammten auch ein Linolschnitt und das Gedicht *Sophie tanzte und träumte*.[81] Zudem wurde ein Auszug aus Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst* abgedruckt, in dem es um die Möglichkeit des Gebrauchs abstrakter Formen geht, wenn der Künstler »seine innere welt zum ausdruck bringen will«, und der mit dem programmatischen Satz endet: »der künstler darf jede form zum ausdruck brauchen«.[82] Daneben fanden sich im selben Heft Linolschnitte von Bernhard Luginbühl und Max von Mühlenen sowie ein Holzschnitt von Dieter Roth als Titelbild. Das zweite Heft brachte dann Klees *Gedanken über Kunst und Grafik im allgemeinen*, sein Gedicht *Einst dem Grau der Nacht enttaucht* und die Zeichnung *Oben und unten,* neben einem Linolschnitt von Marcel Wyss mit dem Titel *Konstellation* und einer Lithographie von Dieter Roth. Auffallend – und dem Vorsatz entsprechend, zwischen der »gebrauchsliteratur« resp. diskursiven Texten und der »designierten dichtung« keinen Unterschied mehr zu machen – ist die Wahl desselben Schriftgrads für alle in der *spirale* abgedruckten Texte und deren konsequente Kleinschreibung.

Um Beiträge für die Zeitschrift zu erhalten, fragten die Herausgeber direkt bei den Künstlern und Autoren oder ihren Nachkommen an. Es wurden jedoch nicht alle Vorschläge angenommen: Otto Nebel, der zwischen 1950 und 1953 u.a. im *Bund* kunsttheoretische Texte und Rezensionen veröffentlichte, als Gomringer dort Volontär war, schickte einen Linolschnitt ein, der mit der Begründung abgelehnt wurde, das Werk sei für die *spirale* »zu gegenständlich«[83] – eine Begründung, die zum oben zitierten Satz von Kandinsky im Widerspruch stand.

Das dritte Heft war dann der Künstlergruppe Allianz gewidmet und den Zürcher Konkreten, die Teil der Allianz waren. Von da an nahm die »Breite des künstlerischen Spektrums« ab; Werke, die von einem freieren Verständnis von Abstraktion zeugten, wurden nicht mehr aufgenommen, und die Zeitschrift widmete sich nun den »strengeren Konstruktiven«,[84] mit zahlreichen Beiträgen von Max

81 Verkleinert abgedruckt sind die *spirale*-Hefte in: Bucher: *spirale. Eine Künstlerzeitschrift 1953-1964*, S. 167-213.

82 Ebd., S. 72.

83 Ebd., S. 59.

84 Ebd., S. 82.

Bill, Richard Paul Lohse, Verena Loewensberg, Camille Graeser, Josef Albers und Mary Vieira. Dennoch finden sich auch in späteren Heften immer wieder Arbeiten von bereits vor dem Krieg bekannten Künstlern wie Arp, Moholy-Nagy und Pevsner.

Was die literarischen Beiträge betrifft, so war die Konkrete Poesie vom ersten Heft an präsent. Die *spirale* wurde zu ihrem ersten Forum. Gomringers Konstellation *ciudad* erschien hier als erstes Konkretes Gedicht: Ein spanischsprachiger Text, der auf eine Seite folgte, auf der in zwei verschiedenen Leserichtungen je zwei Gedichte in englischer und deutscher Sprache abgedruckt waren, von Wallace Stevens, William Carlos Williams, Joachim Uhlmann und Paul Celan.[85]

Damit zeigt sich im Bereich der Literatur schon zu Beginn die Zielsetzung der Zeitschrift, die erst im zweiten Heft formuliert wurde: Um die während des Zweiten Weltkrieges entstandene Isolation aufzubrechen, wollte die *spirale*, als *internationale zeitschrift für junge kunst*, wie der Untertitel lautete, »ein internationales Gespräch auf dem Gebiet der Kunst eröffnen« und sich sowohl mit Graphik und Lyrik als auch mit Plastik, Architektur und Fotografie auseinandersetzen.[86] Damit sollte ein Beitrag dazu geleistet werden, die konstruktiv-konkrete Richtung der Kunst, die sich in Europa vor dem Krieg herausgebildet hatte, weiterzuentwickeln und zu propagieren.[87]

Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit

Dass im ersten Heft und vor der ersten Konstellation ein Gedicht von Paul Celan abgedruckt wurde, weist aber auch auf ein besonderes Anliegen der Konkreten Poesie hin, das mit dem Programm der *spirale* im Zusammenhang steht. Um dies zu erläutern, soll hier zunächst das Gedicht in den Blick kommen, das Celan auf die Anfrage von Dieter Roth hin für die *spirale* eingesandt hatte[88] und das zwei Jahre später auch in seinem Gedichtband *Von Schwelle zu Schwelle* erscheinen sollte:

85 Abbildung der *spirale*-Seite mit den vier Gedichten in: Bucher: *spirale. Eine Künstlerzeitschrift 1953-1964*, S. 73.

86 Ebd., S. 75.

87 Vgl. ebd., S. 76. Gomringers erster Gedichtband *konstellationen, constellations, constelaciones* erschien 1953 wie die Zeitschrift *spirale* selbst in der *spiral press*; bereits der Titel wies auf die Mehrsprachigkeit hin.

88 Bucher: *spirale. Eine Künstlerzeitschrift 1953-1964*, S. 59. Vgl. Paul Celan: *Von Schwelle zu Schwelle*. Historisch-kritische Ausgabe. 4. Bd. 1. Teil. Hg. von Holger Gehle unter Mitarbeit von Andreas Lohr in Verbindung mit Rolf Bücher. Frankfurt a.M. 2004, S. 53 f.

nächtlich geschürzt
die lippen der blumen
gekreuzt und verschränkt
die schäfte der fichten,
ergraut das moos, erschüttert der stein
erwacht zum unendlichen fluge
die dohlen über dem gletscher:

dies ist die gegend, wo
rasten, die wir ereilt:

sie werden die stunde nicht nennen,
die flocken nicht zählen,
den wassern nicht folgen ans wehr.

In dieser unwirtlichen Waldgegend, so könnte man den Anfang des Gedichs lesen, rasten die, die nie mehr irgendwo zur Ruhe kommen und sich niederlassen können, weil ihre Erinnerungen sie in eine unüberbrückbare Distanz zu den Zeitgenossen rücken:

sie stehen getrennt in der welt,
ein jeglicher bei seiner nacht,
ein jeglicher bei seinem tode,
unwirsch, barhaupt, bereift
von nahem und fernem.

Die Erinnerungen werfen auch die Frage nach dem Grund für das eigene Überleben auf, deren Unbeantwortbarkeit, wie später auch Adorno schrieb, verstört, peinigt und zum Ausdruck drängt.[89] Doch die sich daraus ergebenden Wörter und Wortfolgen bestehen nach Auffassung der Überlebenden genauso »zu Unrecht«:

sie tragen die schuld ab,
die ihren ursprung beseelte,
sie tragen sie ab an ein wort,
das zu unrecht besteht, wie der sommer

89 Adorno hat 1966 bekanntlich ebenfalls auf die viele Überlebende quälende Frage hingewiesen, »ob nach Auschwitz noch sich leben lasse, ob vollends es dürfe, wer zufällig entrann und rechtens hätte umgebracht werden müssen«. Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*. Frankfurt a.M. 1973, S. 355.

ein wort – du weißt:
eine leiche.

lass uns sie waschen,
lass uns sie kämmen,
lass uns ihr aug
himmelwärts wenden.

Die Wörter sind Tote, auch wenn sie überlebt haben, nicht zuletzt, weil sie einer geschändeten Sprache angehören; doch gerade aus der Tatsache, dass sie Tote sind, entsteht die Verpflichtung, sich ihnen zuzuwenden und ihnen Ehre zu erweisen durch das »›Eingedenken‹«,[90] aus dem die Dichtung erwächst.

Als eine Antwort auf Celans Gedicht liest sich eine Konstellation Gomringers, die im *spirale*-Heft 6/7 im Jahr 1958 abgedruckt wurde.[91] Sie beginnt mit einer Feststellung, die die Vorstellung vom ›toten Wort‹ aufnimmt:

worte sind schatten

In der darauffolgenden Zeile spricht sie von der Möglichkeit, dass aus der ›eingedenkenden‹ Beschäftigung mit den Wörtern Dichtung entsteht:

schatten werden worte

Verbunden wird diese Auffassung daraufhin mit der für die Konkrete Poesie entscheidenden Vorstellung vom Gedicht als einem »spielraum mit festen größen« und dem Dichter als einem »kenner der spiel- und sprachregeln« und »erfinder neuer formeln«. Die Konstellation permutiert die fünf Wörter »worte«, »sind«, »schatten«, »werden« und »spiele«, und die folgenden Zeilen lauten:

worte sind spiele
spiele werden worte

90 Peter Szondi hat die Ansicht vertreten, es sei das »›Eingedenken‹«, in dem Celans Lyrik »ihren Ursprung hat«. Peter Szondi: *Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts*. In: ders.: *Schriften II*. Frankfurt a.M. 1978, S. 345-388, hier S. 349.
91 Abb. in: Bucher: *spirale. Eine Künstlerzeitschrift 1953-1964*, S. 107.

Die letzten vier Zeilen sind dann einerseits als Fragen lesbar, anderseits aber auch als zwei Konditionalsätze:

sind worte schatten
werden spiele worte

sind worte spiele
werden schatten worte

Wenn man mit den Wörtern ein Spiel anstellt, gemäss den »spiel- und sprachregeln« des Dichters, der ein »erfinder neuer formeln« ist – also durch Umdrehung, Spiegelung, Rotation, wie später etwa Ernst Jandl im Gedicht *hünpisch* aus dem Band *sprechblasen,*[92] oder durch Kombination und Permutation –, dann werden die Schatten Worte: Die toten Wörter verwandeln sich in Worte einer neuen Sprache, die sich zwar ihrer Abkunft aus einer – wie Victor Klemperer in seinem *Notizbuch eines Philologen* 1947 aufzeigte – durch die Propagandatechniken des Dritten Reiches geschändeten, versehrten Vorgängerin bewusst ist, die jedoch gerade aufgrund der Tatsache, dass sie aus einer Neuzusammensetzung der basalen Elemente entstand, und aufgrund ihrer selbstreflexiven Haltung selbst nicht kontaminiert ist. In dieser Sprache wäre es möglich, der Toten zu gedenken und die Zukunft zu schreiben.

Dass die beiden Bedingungssätze, die *worte sind schatten* abschliessen, zugleich auch als vier Fragen lesbar sind, macht allerdings deutlich, dass Gomringer das Konzept der Konkreten Poesie als eine Grundlage für den Versuch eines Neubeginns verstand, dessen Ausgang er als offen und ungewiss ansah. Wenn, wie er in seinem Manifest schrieb, die Konkrete Poesie sich in die »sprachvorgänge« der Gegenwart einschalten sollte, dann bedeutete dies nicht nur, dass sie sich mit der zeitgenössischen Tendenz zur formalen Vereinfachung auseinanderzusetzen hatte. Es bedeutete vielmehr auch, dass sie teilnehmen sollte an der durch Adornos Aufsatz *Kulturkritik und Gesellschaft* ausgelösten Diskussion über die Statthaftigkeit künstlerischen Schaffens und kulturkritischer Reflexionen nach Auschwitz, über die Möglichkeiten einer Repräsentation des Undarstellbaren und über die Frage nach der Funktion von Kunst in Gegenwart und Zukunft – und dass sie ihre eigene Position in dieser Diskussion entwickeln sollte.[93]

92 Ernst Jandl: *sprechblasen. gedichte*. Neuwied/Berlin 1968, S. 53.
93 Adornos 1949 entstandener Aufsatz *Kulturkritik und Gesellschaft* war 1951

Adorno hat in seinen verschiedenen Stellungnahmen zu diesen Fragen bekanntlich seine ursprüngliche Aussage dahingehend modifiziert, dass Kunstwerke auch nach Auschwitz ihre Berechtigung hätten, weil sie dem Leiden Ausdruck verschaffen und eine eigene Art von »Geschichtsschreibung« darstellen können, wenn in ihnen »das äußerste Grauen nachzittert«.[94] Weder die Unterstützung der bestehenden Kultur noch die Verweigerung ihr gegenüber sei ein angemessenes Verhalten: »Nicht einmal Schweigen kommt aus dem Zirkel heraus; es rationalisiert einzig die eigene subjektive Unfähigkeit mit dem Stand der objektiven Wahrheit und entwürdigt dadurch diese abermals zur Lüge.«[95] In diesem Sinne schrieb Gomringer im Aufsatz *der dichter und das schweigen*: »ein wort sagen, ein schweigen brechen – der dichter beginnt.«[96] Und er erläuterte damit zugleich eine seiner bekanntesten Konstellationen, *schweigen* resp. *silencio:*[97] »die worte des dichters kommen aus dem schweigen, das sie brechen. dieses schweigen begleitet sie. es ist der zwischenraum, der die worte enger miteinander verbindet als mancher redefluß.«[98]

Die Jahre während des Zweiten Weltkrieges verbrachte Gomringer zwar in der Schweiz, doch einen Teil der Auswirkungen der nationalsozialistischen Verfolgung erlebte er in Bern und Zürich als Zeitzeuge direkt mit. Während seines Studiums u.a. bei Fritz Strich setzte er sich mit Texten von Arno Holz auseinander sowie anhand von Stefan Georges Lyrik mit dem Prinzip der Konzision, das in der Konkreten Poesie zentral wurde und dessen Bedeutung er durch Jean Pauls Aphorismus »Sprachkürze gibt Denkweite« bestätigt fand.[99] Strich war ab 1915 ausserordentlicher Professor in München gewesen und war, vermutlich weil er dort durch sein »Bekenntnis zum demokrati-

in der von Karl Gustav Specht herausgegebenen Festschrift *Soziologische Forschung in unserer Zeit* zum 75. Geburtstag von Leopold von Wiese erschienen. Zur Debatte vgl. u.a. Dan Diner (Hg.): *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*. Frankfurt a.M. 1988, sowie die Dokumentation von Petra Kiedaisch (Hg.): *Lyrik nach Auschwitz. Adorno und die Dichter.* Stuttgart 1995.

94 Vgl. Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*. Frankfurt a.M. 1973, S. 355; sowie Theodor W. Adorno: *Jene zwanziger Jahre.* In: ders.: *Kulturkritik und Gesellschaft II*. Frankfurt a.M. 2003, S. 499-506, hier S. 506.

95 Adorno: *Negative Dialektik*, S. 360.

96 Eugen Gomringer: *der dichter und das schweigen – expo 64*. In: ders.: *worte sind schatten. die konstellationen 1951-1968*, S. 293.

97 Die Gedichte finden sich in: Gomringer: *worte sind schatten. die konstellationen 1951-1968*, S. 27 und 28.

98 gomringer: *der dichter und das schweigen – expo 64*, S. 293.

99 Gomringer: *Kommandier(t) die Poesie!,* S. 59.

schen Deutschland« und als Jude wenig Aussicht auf ein Ordinariat hatte, 1929 nach Bern gegangen.[100] Zwar wurde sein »Hang zu nationalen Denkschablonen, insbesondere deutschen Erwähltheitstopoi« von seinem Fakultätskollegen Jonas Fränkel noch 1952 kritisiert,[101] doch Strich stand während der Naziherrschaft durchaus in Kontakt mit Emigranten aus Deutschland. An ihn wandte sich Else Lasker-Schüler in den 1930er Jahren von Zürich aus mehrmals mit der Frage, ob er sie zu einer Lesung einladen könne:

> In Bern gefiel mirs so gut. Die sternverbrämten Plätze, alle vom Mond vergoldet. Der Mosesplatz so unbeschreiblich. Und die Herrngasse? Mit dem Bogenhaus und hebr. Harfenschrift. Nie vergeß ich das alles. Es waren Geschenke, diese Dinge sehen zu dürfen. Ich war damals nur so bedrückt.[102]

In ständiger Ungewissheit im Hinblick auf das weitere Schicksal lebend, schrieb die in der Schweiz immer nur vorläufig geduldete Dichterin: »Wir treiben uns alle so rum«,[103] und, da Strich auf ihre Anfragen später nicht mehr antwortete, fügte sie hinzu: »Ich *weiß* ja es geht jetzt nicht.«[104] Strich publizierte während der Nazizeit nur wenig, er zog sich in Bern, wie Julian Schütt ausführte, in »eine Art innerer Emigration« zurück,[105] die noch angedauert haben dürfte, als Gomringer 1944 dort sein Studium aufnahm. Zu dieser Zeit trat Gomringer durch sein Interesse an der Konkreten Kunst auch mit der Allianz, der »Vereinigung moderner Schweizer Künstler«, in Kontakt, die sich 1937 als »eine Art Gegenkultur« zu der von »restaurativen Tendenzen« bestimmten »offiziellen Schweizer Kunst« bildete.[106] Die Allianz widmete sich während des Krieges weiterhin der »Durchsetzung der Moderne« und half emigrierten Künstlern, indem sie die »Ausstellungschancen insbesondere für ›entartete‹ Kunst« in der Schweiz trotz des Ausstellungsverbots für Emigranten zu verbessern suchte.[107]

100 Julian Schütt: *Germanistik und Politik. Schweizer Literaturwissenschaft in der Zeit des Nationalsozialismus*. Zürich 1996, S. 40.
101 Ebd., S. 43.
102 Brief vom 10.10.1934, in: Else Lasker-Schüler: *Werke und Briefe*. Kritische Ausgabe. Bd. 9: Briefe 1933-1936. Bearbeitet von Karl Jürgen Skrodzki. Frankfurt a.M. 2008, S. 157.
103 Brief vom 23.10.1934. In: ebd., S. 160.
104 Brief vom 14.11.1934. In: ebd., S. 171.
105 Schütt: *Germanistik und Politik*, S. 44.
106 Bucher: *spirale. Eine Künstlerzeitschrift 1953-1964*, S. 30.
107 Ebd.

Im 4. Heft der *spirale* erschienen 1954 auch Max Bills Erläuterungen zum Projekt »Denkmal für den unbekannten politischen Gefangenen«,[108] das der Künstler 1952 für den vom Institute of Contemporary Arts in London ausgeschriebenen Wettbewerb eingereicht hatte und mit dem er den dritten Platz erhielt. Bill schrieb, ein Denkmal müsse man der »›freien Wahl des einzuschlagenden Weges in eigener Verantwortung‹« setzen, denn diese könne

> das Individuum in Gegensatz bringen zur gesellschaftlichen Ordnung, wenn diese Ordnung die freie Meinungsbildung und politische Tätigkeit des Einzelnen einschränkt. Diesem unbekannten aufrechten Menschen, der innerlich frei und verantwortungsbewußt ist und handelt, sollte das Denkmal gelten und dafür soll es ein Symbol werden.[109]

Bills Entwurf sah eine »Gruppierung aus drei Kuben« vor, die der Rezipient des Kunstwerks betreten und in deren Mitte er »seinem Spiegelbild begegnen« und »sich für einen Weg entscheiden« sollte.[110] Dazu schrieb Bill:

> Es gibt Einwendungen, die besagen, man sei heute nun gerade so weit gekommen, daß man die Kunst glücklich von den sie belastenden Ideen befreit habe und daß die neue Kunst eine ›Kunst der reinen Beziehungen‹ sei, wie sie von Mondrian gefordert wurde. Die konkrete Kunst ist jedoch die Sichtbarmachung einer Idee. Eine abstrakte Idee erscheint in ihr in konkreter Gestalt.
> Ich bin der Auffassung, daß mit Hilfe der konkreten Kunst gerade jene Dinge ausgedrückt werden können, die wirklichen Symbolgehalt haben und die nicht literarisch oder sentimental belastet sind. In diesem Sinne versuche ich Werke zu gestalten, denen eine direkte und eindeutige Symbolkraft innewohnt, wie Symbole für die Einheit, die Unendlichkeit, die Freiheit, die Menschenwürde. Mit meinem Denkmalprojekt habe ich versucht, zu dieser Entwicklung einen Beitrag zu leisten und gleichzeitig zu

108 Vgl. Text und Foto des Modells in Bucher: *spirale. Eine Künstlerzeitschrift 1953-1964*, S. 181. Der Text erschien ausserdem in der Zeitschrift *Werk* 44 (1957), Heft 7, S. 250-254. https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=wbw-002:1957:44::1884 [14.1.2022]
109 Ebd., S. 250.
110 Ebd.

> zeigen, daß Ideen-Kunst und konkrete Kunst keine Gegensätze sind.[111]

Auch bei Gomringer zeigt sich eine stetige Auseinandersetzung mit der Frage nach der Möglichkeit des Gedenkens in der Kunst: Etwa in seinem Text *das mahnmal in mauthausen von fritz koenig*, in dem er explizit Bezug nahm auf Adornos Aussage. Er schrieb, »dass gedichte, wie kunst generell, wohl mehr, wenn nicht primär, aus der qual um das letzte und aus der daraus resultierenden erschütterung als aus einem süssen jubel entstanden sind«, und daraus den Schluss zog, dass der Künstler »geradezu antworten auf dieses die sprache verschlagende suchen muss, dass seine ›reflexion‹ des leidvollen sich verbindet mit dem geist, der in erstaunlich vielen fällen noch bis zuletzt schrieb«.[112] Der Künstler müsse »in seinen mitteln beredt werden«, und dieser Versuch sei meist »anfänglich hilflos«[113] und zeuge von der »intimität eines solchen anfanges«.[114]

Was die Errichtung von Mahnmalen betreffe, stelle sich bei dem »fortgeschrittenen pluralismus in gesellschaft und kunst« allerdings zunächst die Frage nach »einer gemeinsamen heutigen sprache«.[115] Bills Vorschlag für ein »Denkmal für den unbekannten politischen Gefangenen« habe die »isolation und wahrhaftigkeit des menschen eindrücklich miteinander« verbunden und durch die »formale anlage« überzeugt.[116] Angesichts von Orten wie Mauthausen sei allerdings zu überlegen, ob »das schreckliche Lager nicht zur erinnerung und zur mahnenden abwehr« genüge.[117] Die Gestaltungsweise der zahlreichen, von verschiedenen Nationen errichteten Mahnmale vor dem Lager sei eher traditionell als modern. Eine der wenigen Ausnahmen bilde die von Fritz Koenig für die Bundesrepublik Deutschland geschaffene Skulptur; sie bewahre »etwas von der sprache des leids, von der intimität des gedenkens«.[118]

Die Vorstellung, dass der Künstler zunächst »in seinen mitteln beredt werden«, aus der anfänglichen Hilflosigkeit und Wortlosigkeit

111 Ebd., S. 254.
112 Eugen Gomringer: *das mahnmal von mauthausen von fritz koenig*. In: ders.: *zur sache der konkreten. eine auswahl von texten und reden über künstler und gestaltungsfragen*, S. 249-255, hier S. 250.
113 Ebd.
114 Ebd., S. 251.
115 Ebd., S. 251 f.
116 Ebd.
117 Ebd., S. 252.
118 Ebd., S. 255.

herausfinden müsse, ist für Gomringers Arbeit zentral. Das Vorhaben der Konkreten Poesie – das ›Erfinden neuer Formeln‹ – beginnt daher bei deren Grundelementen: Die Dichtung prüft zunächst diese selbst und ihre Tauglichkeit zu einem Wort. Franz Mon hat dieses Beginnen bei den basalen Bestandteilen der Sprache in seinem Text *buchstabenkonstellationen* beschrieben:

> ein einzelner buchstabe von bestimmter größe an einer bestimmten stelle auf einer fläche von bestimmter größe kann ein text sein[119]

Die kleinste, unteilbare Einheit – das ›Individuum‹ Letter – ist für sich genommen von Interesse und bedeutsam. Sie hat Aussagekraft durch ihre Form und durch ihre Positionierung auf dem Hintergrund, der weissen oder eingefärbten Fläche. Durch diese Fokussierung auf die Grundelemente der Sprache geraten nach dem Zweiten Weltkrieg die Buchstaben erneut in den Mittelpunkt des Interesses, nun aber nicht mehr ausgestellt und gefeiert als Zerfallsprodukte einer überkommenen verhassten, endlich zerschlagenen Ordnung, sondern, wie Gomringer es im Aufsatz *poesie als mittel zur umweltgestaltung* formulierte:

> die gestalten der buchstaben sind für den typographen wie für den dichter ein gleicherweise spannendes material, dessen geistige aussage – auch bei der beurteilung von gedichten und texten – noch weit mehr beachtung verdient.[120]

Die Buchstaben sind »Gestalten«, manche von ihnen besitzen »einen individuellen, markanten ausdruck«,[121] und somit ist »das Wort nicht der einzige Umkreis, das einzige Resultat, die einzige Transzendenz des Buchstabens«, wie Roland Barthes im Vorwort zu Robert Massins Buchstaben-Kulturgeschichte *La lettre et l'image* schrieb, in der die in verschiedenen Jahrhunderten entstandenen Menschenalphabete im Zentrum der Betrachtung stehen.[122] Die Konkrete Poesie lenkt

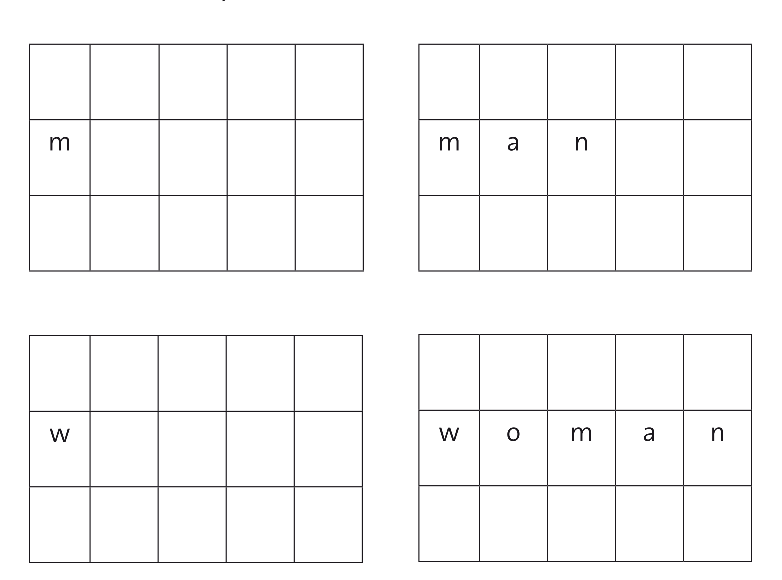
119 Franz Mon: *buchstabenkonstellationen*. In: *konkrete poesie. deutschsprachige autoren. anthologie von eugen gomringer*. Stuttgart 2014, S. 175 f., hier S. 175.

120 Eugen Gomringer: *poesie als mittel zur umweltgestaltung*. In: ders.: *zur sache der konkreten. I. konkrete poesie*. St. Gallen 1988, S. 63-69, hier S. 65.

121 Gomringer: *vom vers zur konstellation*, S. 280.

122 Roland Barthes: *Der Geist des Buchstabens*. In: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt a.M. 7. Aufl. 2013, S. 105-109, hier S. 106.

ihr Augenmerk auf die einzelne Gestalt, auf den einzelnen Menschen und auf die Möglichkeiten seiner gelingenden Vergesellschaftung, die ihn erst zum Menschen macht, wie etwa ein Auszug aus Gomringers *1 konstellation: 15* vorführt:[123]



Die Frage nach der Möglichkeit gelingender Vergesellschaftung des Menschen wird schon im ersten Heft der *spirale* von 1953 aufgeworfen. Man begegnet ihr beim Lesen des ersten Konkreten Gedichts, das dort abgedruckt wurde:[124]

123 Gomringer: *worte sind schatten. die konstellationen 1951-1968*, S. 181, 185, 187, 189.

124 Abbildung der Seite in: Bucher: *spirale. Eine Künstlerzeitschrift 1953-1964*, S. 73.

ciudad

avenidas
avenidas y flores

flores
flores y mujeres

avenidas
avenidas y mujeres

avenidas y flores y mujeres y
un admirador

Dass ein spanischsprachiges Gedicht nach einer Seite mit englischen und deutschsprachigen Texten erschien, weist bereits auf das in *ciudad* verhandelte Thema hin: Die Stadt ist der Raum der Urbanität und der Vielsprachigkeit. Im Titel klingen die römische Civitas an als städtisches Zentrum und die ciudadanía romana, die Idee des Bürgerrechts, das neben Rechten auch Pflichten umfasst. Aus dem Titel lässt sich auch die Vorstellung einer ›zivilisierten‹ Verhaltensweise ableiten, und genau diese wird im Gedicht ins Bild gesetzt:

Auf Avenuen, geschmückt mit Blumen, flanieren Frauen, selbst blumengeschmückt und prächtig wie diese, es ist ein friedliches Promenieren, ein Präsentieren der Schönheit, die die Bewunderung des männlichen Zuschauers weckt.[125] Dieser nimmt eine nur betrachtend geniessende und das Gegenüber hochschätzende Haltung ein, die in starkem Kontrast steht zur Aufhebung der Triebhemmung und zur »Rückkehr zu früheren Zuständen des Affektlebens«,[126] die Freud schon 1915 in *Zeitgemäßes über Krieg und Tod* als die grosse »Ent-

125 Helmut Heißenbüttel schrieb über *ciudad* in seinem zweiten Brief an Gomringer, ihn störe an dieser Konstellation, dass sie eine Pointe habe, denn dies sei »doch ein Mittel der traditionellen Schreibweise«. Brief vom 25. Juni 1955, abgedruckt in: Gomringer: *Kommandier(t) die Poesie!*, S. 125 f., hier S. 126. Das Promenieren und gegenseitige Bewundern auf den Avenuen der weltgewandten, weltoffenen Großstadt mit internationalem Publikum kann man seit Heines *Briefen aus Berlin*, wo die Frauen »*Wandelnde Blumen* genannt« werden, als einen literarischen Topos ansehen. Heinrich Heine: *Briefe aus Berlin*. In: ders.: *Werke*. Bd. 2. Hg. von Wolfgang Preisendanz. Frankfurt a. M. 1968, S. 7-62, hier S. 13.

126 Sigmund Freud: *Zeitgemäßes über Krieg und Tod*. In: ders.: *Studienausgabe*.

täuschung« beschrieb, die die europäische Gesellschaft durch den Krieg im 20. Jahrhundert erfahren habe.[127] In *ciudad* wird eine Gesellschaft in Friedenszeiten durch den Habitus weltoffener städtischer Bürger:innen und die entsprechenden Umgangsformen charakterisiert, die auf der Verinnerlichung von »sittlichen Normen«[128] basieren.[129]

Dass die Rezeption fremdsprachiger Gedichte dem Leser der *spirale* zugetraut wird – Übersetzungen gibt es darin nicht –, verdeutlicht eine weitere Forderung, die an die Gesellschaft in der Nachkriegszeit gestellt wird: Statt der Verabsolutierung der eigenen Sprache, wie sie in der Zeit der beiden Weltkriege festzustellen war, statt der Ideologisierung der Vorstellung von der »muttersprachlichen Identität«, vom »Besitz« und von der »Reinheit« einer Sprache[130] soll die Gesellschaft sich um eine offene Haltung gegenüber dem Anderen bemühen und

Hg. von Alexander Mitscherlich u.a. Bd. IX: *Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion*. 8., korr. Aufl. Frankfurt a.M. 1974, S. 33-60, S. 45.

127 Ebd., S. 35.

128 Ebd., S. 36.

129 Die Studierenden der Alice Salomon Hochschule in Berlin, die 2016 aus dem Text »einen sexistischen Unterton« herauslasen, waren historisch und literaturgeschichtlich uninformiert und offenbar auch nicht bereit, sich zu informieren. Daher waren sie nicht in der Lage, den Text zu kontextualisieren und seine verschiedenen Dimensionen herauszuarbeiten. Die Leitung der Hochschule gab, statt die Studierenden aufzufordern, sich zu informieren, und sie darin auch zu unterstützen, ihren Klagen statt. Sie liess das Gedicht übermalen und an dessen Stelle einen Text von Barbara Köhler setzen. Dieses Vorgehen steht zum Anspruch einer Institution, die »Erziehung und Bildung« als zwei Hauptaufgabenbereiche ihrer Tätigkeit bezeichnet (https://www.ash-berlin.eu/index/ [14.1.2022]), in eklatantem Widerspruch. – Die Vorgänge wurden in zahlreichen Zeitungsartikeln und Leserbriefen kommentiert, siehe etwa: Lothar Müller: *Litfasssäule. Entscheidung: Gomringers Gedicht und die Hochschule*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 24.1.2018, S. 12; Monika Grütters: *Wider die Diktatur des Zeigbaren. Gomringers Gedicht und die Freiheit der Kunst*. In: *FAZ*, 26.1.2018, S. 9; Leserbriefe unter der Überschrift *Und das in einem Land, in dem Bücher brannten*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 5.2.2018, S. 15; Margrit Sprecher: *Plötzlich Bösewicht. Der Schweizer Eugen Gomringer war eines der ersten Opfer der Identitätspolitik. Wie geht es dem Erfinder der Konkreten Poesie heute? Ein Treffen*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 3.5.2021. Vgl. ausserdem die theoretische und poetische Auseinandersetzung mit den Vorgängen in der folgenden Publikation: Safiye Can/Jürgen Krätzer (Hg.): *Das Wort beim Wort nehmen. Konkrete und andere Spielformen der Poesie*. In: *die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik* 63, 3 und 4 (2018).

130 Derrida hat sich in *Die Einsprachigkeit des Anderen* mit diesen Vorstellungen auseinandergesetzt. Vgl. Jacques Derrida: *Die Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese*. Aus dem Französischen von Michael Wetzel. München 2003.

vor allem auch die sprachliche Bildung ihrer Mitglieder fördern. Die Internationalität der Konkreten Poesie zeigt sich nach Gomringer auch in der Tatsache, dass sie zeitgleich an unterschiedlichen Orten entstand, nämlich in den frühen 1950er Jahren auch in Brasilien in der Dichtergruppe Noigandres um Augusto und Haroldo de Campos und Decio Pignatari, die sich 1955 in Ulm mit ihm trafen, wobei sie sich auf die Bezeichnung »konkret« für ihre Gedichte einigten.

Das Gedicht *ciudad* wurde auch im Manifest *vom vers zur konstellation* als Beispiel für eine Konstellation angeführt. Es kann daher als programmatisch verstanden werden. In diesem Gedicht zeigt sich ein dritter für die Konstellation zentraler Aspekt besonders deutlich: ihre »Form«, die sich aus der »anwendung des formalismus in der dichtung« ergibt, wie Gomringer 1955 im Text *gedichttechnik* schrieb, der als Ergänzung zum ersten Manifest zu sehen ist.[131] Im »dichterischen prozeß«, so Gomringer, gebe es ein »formales vorgehen«,[132] das sich »neben der konventionellen art der auffassung« entwickelt habe, und zwar zeitgleich mit dem »werden und der entwicklung der konkreten kunst«.[133] Die »formalistische beschäftigung« ergebe sich aus dem »erlebnis des aufbaus und der interpretation einer ordnung«, woraus Gomringer die Definition ableitete: »ein gedicht im sinne der konstellation ist eine ordnungseinheit, in welcher die zahl, die zeit und der ort bestimmende faktoren sind.«[134] Zunächst sei für das Gedicht aus dem grossen »wortschatz verschiedener sprachen« eine Anzahl Wörter auszuwählen und dann in Gruppen aufzuteilen, »wobei jede gruppe sich wieder aus einer bestimmten zahl von worten aufbaut, von denen jedes wieder aus einer bestimmten zahl von buchstaben besteht«.[135] Wichtig sei jedoch, bei aller Bedeutung des Aufbaus, dass »grundsätzlich die sinngebung eines gedichts – die erfahrung eines gegenstandes – der systematischen behandlung vorangeht«, und zwar gelte dies auch dann, »wenn die semantische dimension der worte erst aus einer nachträglichen interpretation hervorgeht«.[136] Fokussiert wird hier damit auf die »inhaltlichkeit«[137] der Gedichte:

Für die Lyrik charakteristisch ist nach Gomringer »der möglichst

131 Eugen Gomringer: *gedichttechnik*. In: ders.: *worte sind schatten. die konstellationen 1951-1968*, S. 282-285, hier S. 283.
132 Ebd., S. 282.
133 Ebd., S. 283.
134 Ebd.
135 Ebd.
136 Ebd.
137 Gomringer: *das gedicht als gebrauchsgegenstand*. In: ders.: *worte sind schatten. die konstellationen 1951-1968*, S. 291-293, hier S. 292.

kurze, treffende reflex auf den augenblick eines einfalls«, denn »die wirkung des gedichts soll […] im augenblick der zeit, im augenblick des schauens« liegen.[138] Daher sei es besonders reizvoll, »dichtung zu schaffen, deren zeitlicher ablauf reduziert« ist, und zwar sei dies durch die einfache oder mehrfache »wiederholung eines wortes« zu erreichen, die »die beharrung und momentane konzentration und ein plötzliches bewußtwerden der besonderheit einer bestimmtem wortmaterie« bewirke.[139] Dass der »rein momentane eindruck eines gedichts« erhalten bleibe, auch wenn man unterschiedliche Wörter benutze, könne man »durch reduktion der syntax« erreichen.[140] Besonders die »verbindenden operationen« müssten weggelassen werden, da sie »mittel erzählerischer wirkungen« und daher viel eher der Prosa als der Lyrik zugehörig seien.[141] Die Reduktion der Syntax berührt auch die Frage nach der »stellung der worte untereinander und im ganzen gedicht«.[142] Denn nach Gomringer ergibt sich »der sinngebende zusammenhang zweier worte« ausschliesslich durch ihre »nebeneinander- oder untereinanderstellung«: So werde häufig »die möglichkeit geschaffen, ein gedicht sowohl senkrecht wie horizontal oder diagonal zu lesen«.[143]

Somit öffnen sich Konkrete Gedichte oft für eine Vielzahl alternativer Lektüren, die sich durch die Konnotationen der Wörter, die Möglichkeiten neuer Begriffsbildungen und Bedeutungen durch Kombination und die Gegenläufigkeit der Leserichtung ergeben können. Konkrete Gedichte richten sich also gegen ein eindimensionales, hierarchisches Verständnis von Sinnkonstitution: Nach Gomringer kann man »durch die anwendung aller kombinatorischer möglichkeiten dreier ausgesuchter worte mit kleinstem wortschatz eine beträchtliche anzahl von sachverhalten« andeuten und »ebensoviel psychologische spannung« erzeugen: Denn »wenn die grundformel der zusammenstellung a–b geschrieben wird, so kann deren einfache änderung b–a als inversion und infragestellung gelten«.[144] Genau diese Inversion findet sich in der Konstellation *vielleicht*, einer Antwort auf Brechts *An die Nachgeborenen* von 1939, die von der Möglichkeit spricht, Worte für das Unsagbare, aber auch für die erneut zu erlangende Alltäglichkeit des Lebens nach dem Krieg zu finden und wieder

138 Gomringer: *gedichttechnik*, S. 284.
139 Ebd.
140 Ebd.
141 Ebd.
142 Ebd., S. 285.
143 Ebd.
144 Ebd.

›über Bäume sprechen‹ zu können. Zugleich wird diese Möglichkeit aber auch als fraglich und ungewiss bezeichnet, das heisst, vom Engagement der Mitglieder dieser Nachkriegsgesellschaft abhängend:

vielleicht

vielleicht baum
baum vielleicht
vielleicht vogel
vogel vielleicht

vielleicht frühling
frühling vielleicht

vielleicht worte
worte vielleicht[145]

Mit den Konstellationen aus den frühen 1950er Jahren und den entsprechenden poetologischen Texten hat Gomringer einen ersten Bereich bezeichnet, in dem das Konkrete Gedicht wirken, »der gesellschaft dienen« kann: die Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit Europas und das »›Eingedenken‹«. Ein zweiter Bereich, die Analyse der Gegenwart, die zu Entwürfen einer möglichen Zukunft führt, sollte hinzukommen. Wenn Adorno die Auffassung vertrat, in der Aussage, »nach Auschwitz noch Lyrik zu schreiben, sei barbarisch«, sei »negativ […] der Impuls ausgesprochen, der die engagierte Dichtung beseelt«,[146] so wurde diese Ansicht von Gomringer geteilt. In der Frage jedoch, in welcher Form sich das Engagement der Dichtung manifestieren solle, waren beide unterschiedlicher Auffassung, wie im Folgenden zu zeigen sein wird.

Überlegungen zur Poesie als einem »Mittel der Umweltgestaltung«

In seinem Text *gedichttechnik*, der das erste Manifest ergänzen sollte, schrieb Gomringer 1955:

145 Abgedruckt in: Gomringer: *worte sind schatten*, S. 90.
146 Theodor W. Adorno: *Engagement*. In: ders.: *Noten zur Literatur*. Frankfurt a.M. 1974, S. 409-430, hier S. 422.

> dadurch, daß das gedicht als ordnungseinheit betrachtet wird, deren aufbau sich durch die zahl der worte und buchstaben und durch eine neue strukturelle methode bestimmt, ist der erste schritt vom metrisch und rhythmisch bestimmten gedicht zum gedicht einer auch in kommunikativer hinsicht sich neubildenden, universellen gesellschaft vollzogen.[147]

Reflexionen zu den Möglichkeiten, die Herausbildung dieser neuen ›universellen Gesellschaft‹ durch die dichterische Arbeit zu fördern, finden sich in verschiedenen Texten Gomringers, die ab 1954 entstanden, als er zunächst in Ulm an der Hochschule für Gestaltung tätig war.[148] Die Hochschule befand sich damals im Aufbau und zog bald internationale Studierende an. Unter dem Einfluss besonders von Max Bense, der ebenfalls dort wirkte, wurden Informationstheorie, Semiotik und Perzeptionstheorie in ihr Programm aufgenommen, sodass sie sich zu einem ganz »neuen Typus einer Hochschule für Gestaltung« entwickelte.[149] Als Exponent der »Stuttgarter Schule« und Vorreiter in der Entwicklung der mathematisch fundierten Informationsästhetik vertrat Bense einen »materialen Textbegriff«; fokussiert wurde bei der Erarbeitung computergenerierter Texte auf das Material der Sprache statt auf die Semantik mit dem Ziel, ästhetische Wirkung auf der Basis von Algorithmen hervorzurufen.[150]

In Auseinandersetzung mit den Thesen von Bill, Bense und Gotthard Günther entwickelte Gomringer seine Überlegungen zu den Wirkungsmöglichkeiten der Dichtung, die auf der Überzeugung von der Notwendigkeit eines Austauschs zwischen naturwissenschaftlichem und »wortsprachlichem« Denken basieren.[151] Gebündelt präsentiert sind sie in der Schrift *Poesie als Mittel der Umweltgestaltung*.[152] Gomringer ging hier von der Feststellung aus, der Dichter sei zwar »eine einsame Figur in einer Gesellschaft, die ganz gut ohne ihn leben kann, eine Figur mit Defekten, aber selbstverständlich auch mit Vorzügen«, und diese könne er dann entwickeln, wenn er sich nicht

147 Gomringer: *gedichttechnik*, S. 285.

148 Vgl. Gomringer: *Kommandier(t) die Poesie!*, S. 61-74.

149 Ebd., S. 72.

150 Anja Ohmer: *Textkunst. Konkretismus in der Literatur*. Berlin 2011, v.a. S. 35-47, hier S. 40; vgl. dazu auch Florian Cramer: *EXE.CUT[UP]ABLE STATEMENTS. Poetische Kalküle und Phantasmen des selbstausführenden Texts*. München 2011, v.a. S. 181-191.

151 Eugen Gomringer: *23 punkte zum problem »dichtung und gesellschaft«*. In: ders.: *worte sind schatten. die konstellationen 1951-1968*, S. 287-291, hier S. 289.

152 Gomringer: *Poesie als Mittel der Umweltgestaltung*, S. 8.

ausschliesslich »auf literarische Vorgänge«, auf den »nur-literarischen Bereich« beziehe,[153] sondern »bei den Gestaltern und Architekten, bei der Industrie, den Grafikern und Typografen, bei den Werbern und Ergonomen« zur Schule gehe[154] und sich an der von ihnen angestrebten Zusammenarbeit beteilige.[155] Er bezeichnete daher den Dichter als »bewußten Teilnehmer im Team der Gestalter«, die »an der Formung der Umwelt arbeiten«.[156]
In den 1950er Jahren, so Gomringer, war das gestalterische Anliegen gewesen, »gut funktionierende, schöne Objekte zu schaffen«, und man widmete sich vor allem der »guten Form«, die besonders in England und Deutschland »als zweckmäßig in außenhandelspolitischen Beziehungen, als ethisches Mittel der Absatzförderung, erkannt und unterstützt« wurde, was sich auch in der Gründung des Rats für Formgebung 1951 spiegelte.[157] Dazu kamen die Überlegungen der Architekten und Stadtplaner, die sich auf den CIAM-Kongressen trafen, wo sie über »die Stadt als Gemeinwesen« diskutierten: Sie sahen »das Ziel der Stadtplanung in der einfachen erfaßbaren Ordnung, d.h. in der Klarheit der Organisation«, und strebten die »›Schaffung von Knotenpunkten in der Struktur der menschlichen Gesellschaft‹« an.[158] Gomringer selbst betrachtete als Ideal eines solchen Knotenpunkts den Flughafen, »in dem die Verbindungen der ganzen runden Welt hergestellt werden, in dem es nur wichtige und relativ wenige, dafür unzweideutige, klare Beschriftungen, Signale und Zeichen gibt, die jedermann, gleich welcher Muttersprache, verständlich sein müssen«.[159] Im Zentrum stand hier also die Forderung nach Einfachheit und unmittelbarer Verständlichkeit mit dem Ziel einer gelingenden Kommunikation.

Leitend für die Überlegungen zum Funktionalismus wurde für eine international zusammengesetzte Gruppe von Gestaltern, die sich an der Hochschule in Ulm trafen, die Publikation *FORM* von Max Bill: Sie versammelte »Kunstwerke neben optischen Geräten, Geräten für den Alltag, Möbeln, Spielzeugen, technischen Bauwerken, Häusern, Schulzentren und Landschaftsarchitektur« und wollte damit Möglichkeiten zeigen, »die menschliche Umgebung mit den Mitteln

153 Ebd., S. 9.
154 Ebd., S. 8.
155 Ebd., S. 9.
156 Ebd.
157 Ebd.
158 Ebd., S. 10.
159 Ebd.

der Zeit und aus dem Zeitgeist heraus zu gestalten«.[160] Es ging hier also, wie Max Bense schrieb, um die »Annäherung von Kunst und Technik, von Ästhetik und Konstruktivität«, und damit um einen Vorgang, der zur Tatsache parallel lief, »daß auch zwischen geistigen Bereichen, zwischen scheinbar einander fremden Gebieten, in zunehmendem Maße sich Chancen der Verknüpfung entwickeln«.[161]

Da einzig die Poesie in Bills Überblick fehlte, galt es laut Gomringer, nach einem Weg zu suchen, wie der Dichter »am Bau der modernen Welt mittun und im Team der übrigen Gestalter verstanden werden« konnte.[162] Diesen Weg sah er im »Visualisieren der Sprache«:

> Werbegrafik und Typografie begannen, die tägliche Umgebung des Menschen im einzelnen und in der Masse zu beherrschen. Wo das mit künstlerischer Verantwortung und Verständnis für den universalen Charakter der Umweltgestaltung geschah, war das Visualisieren eine wunderbare demokratische Geschmacksschulung, die sich überdies als solche ja nur indirekt bemerkbar machte.[163]

Durch die Visualisierung eröffneten sich für den Dichter neue Dimensionen des Schaffens: Der Austausch mit Graphikern und Typographen erweiterte sein Wissen über »Papierqualitäten, Formate und Proportionen und Verfahren« und »über die Gestalt der einzelnen Lettern, über den Satz und Druckqualitäten«.[164] Mit dem Interesse für das Erscheinungsbild der Sprache knüpfte die Konkrete Poesie an die Kunstwerke der modernen Avantgarden an, während die übrige Gegenwartsliteratur diese Aspekte wenig berücksichtigte.[165] Indem die Konkreten Poeten an der allgemeinen »Visualisierungstendenz« teilnahmen, lernten sie nicht nur von den Graphikern und Typographen, sondern beeinflussten sie auch durch eigene Vorschläge zur »visuellen Realisierung«.[166] Gleichzeitig wurde im Bereich des Industrial Design die Zukunft der Design-Entwicklung diskutiert. Dabei wurde klar, dass »im Falle der verbalen Darstellung« hier vor allem eines erforderlich war: »Klarheit, Sachlichkeit, leichte Verständlich-

160 Ebd., S. 11.
161 Max Bense: *Industrielle Formgebung*. In: ders.: *Aesthetica. Metaphysische Beobachtungen am Schönen*. Stuttgart 1954, S. 27-29, hier S. 27f.
162 Gomringer: *Poesie als Mittel der Umweltgestaltung*, S. 12.
163 Ebd.
164 Ebd., S. 13.
165 Ebd.
166 Ebd.

keit – eine simpel anmutende, jedoch präzise Sprache«.[167] Daher näherten sich manche Designer den Verfahren der Konkreten Poesie an, wenn sie etwas sprachlich darzustellen hatten.[168] Durch diese Teamarbeit in der Industrie erhielt die Poesie die Möglichkeit, im »in der sprachlichen Kommunikation«, auf die »alle Gestaltungsprozesse irgendwie angewiesen sind«, bedeutende Mitarbeit zu leisten.[169]

Gomringer beteiligte sich aktiv daran, etwa, indem er 1959 die Aufgabe übernahm, der SIA Schweizer Schmirgel- und Schleifindustrie in Frauenfeld ein zeitgemässes »Corporate-Identity-Image« zu verleihen: »Für einen Werbefilm konnte ich einen viersprachigen Text in der knappen Form der Konkreten Poesie einbringen, und mit Poesie und Kunst verbanden sich auch die verschiedenen Körnungen und Farben der Schleifbänder.«[170]

Ebenfalls in den 1950er Jahren entstand in Auseinandersetzung mit der neuen Op Art, die mit nur wenigen bildnerischen Mitteln die »Herstellung neuer und differenzierter Organisationsformen, Schemata, Module und Kombinationen« betrieb und damit neuartige »Seh- und Leseformen« initiierte, das »vielseitig lesbare« Konkrete Gedicht: Gomringer beschrieb es als ein »visualisiertes Flächengebilde«, das »nicht mehr unbedingt an die überlieferte Leseweise von rechts oben nach links unten gebunden« ist und »als Ideogramm gleicherweise semantische und semiotische Dimension besitzt«.[171] Das »Visualisieren der Sprache« kann laut Gomringer somit aus zwei Gründen als »demokratische Geschmacksschulung« bezeichnet werden: Zum einen, wenn man den Aspekt der »Geschmacksschulung« betont, aufgrund der dadurch möglichen Sensibilisierung für die einfache, ästhetisch ansprechende Form und für die Tatsache, dass die »sichtbare form der konkreten dichtung« wie in der Architektur »gleich deren struktur ist«.[172] Zum anderen – wenn man auf den Aspekt der Schulung des ›demokratischen Geschmacks‹ fokussiert –, weil die Gedichte durch Kürze, Knappheit und Klarheit des Aufbaus ihre Zugänglichkeit betonen, sich als Teil einer Kultur präsentieren, die für alle da ist, und zugleich eine Aufgabe darstellen: Diese besteht darin, dass der Leser die vielfachen Möglichkeiten der Lektüre, den Neben- und Gegen-

167 Ebd., S. 15.
168 Ebd., S. 16.
169 Ebd.
170 Ebd., S. 86.
171 Gomringer: *Poesie als Mittel der Umweltgestaltung*, S. 14.
172 Gomringer: *konkrete dichtung*. In: ders.: *worte sind schatten. die konstellationen 1951-1968*, S. 285-287, hier S. 286.

sinn, der sich aus der Gleichzeitigkeit von Text und Bild ergibt, bei der Rezeption des Gedichts zu erkennen lernt und diese Erfahrung dann auf Fragen und Phänomene des Alltags übertragen kann. Er erlangt damit ein grösseres Bewusstsein für die eigene Fähigkeit zu Urteil und Entscheidung und kann sie in der Folge bei Gelegenheit unter Beweis stellen. So also liesse sich der Satz aus dem Manifest *vom vers zur konstellation* verstehen: »die konstellation ist eine aufforderung.«[173]

Für eine universale Gemeinschaftssprache

Das äußerste, in der Zukunft liegende Ziel, dem die Dichtung dienen kann, ist allerdings nach Gomringer die »Entwicklung einer universalen Gemeinschaftssprache«[174] – eine Vorstellung, die zunächst utopisch anmutet. Allerdings wird auch hier, wie es Ernst Bloch bei Jean Paul festgestellt hat, dem »verewigt Utopischen« eine Absage erteilt: Bei Jean Paul ist es »das Politikum des Demokraten in ihm«, das dazu antreibt, »einem Willen zum Präsens, zum utopischen Präsens das letzte Wort« zu geben.[175] Und daher ist die Utopie eine »konkrete«,[176] denn »es kommt darauf an«, nicht »das Fürchten«, sondern »das Hoffen zu lernen«.[177]

Ähnlich ist es bei Gomringer aufgefasst: Er definierte in der manifestartigen Schrift *23 punkte zum problem »dichtung und gesellschaft«* von 1958 die Dichtung als

> das sprachliche prinzip geistiger ordnung, angewendet auf psychophysische konzentrationen (innerhalb des energetischen systems, das man leben nennt). dank ihres produktiven charakters ist sie wissenschaftlich interessant. sie kann heute, bewußt gesellschaftlich bezogen, von direktem einfluß auf neue kulturelle entwicklungen sein. gesellschaft ist gemeinschaft beruhend auf sprachlicher kommunikation.

Gomringer betonte den unmittelbaren Zusammenhang zwischen »änderungen der gesellschaftsstruktur« und »änderungen in der sprach-

173 Gomringer: *vom vers zur konstellation*, S. 282.
174 Gomringer: *Poesie als Mittel der Umweltgestaltung*, S. 16.
175 Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*. Geschrieben 1938-1947 in den USA. 3 Bde. Band 1. Frankfurt a.M. 1968, S. 366.
176 Ebd.
177 Ebd., S. 1.

auffassung und des sprachgebrauchs«.[178] Die stark auf der Orientierung an den Naturwissenschaften basierende Lebensweise der Gegenwart habe »noch kein analoges wortsprachliches denken, noch keine eigene sprache gefunden«.[179] Der bisherigen »klassisch-humanistischen ganzheitsauffassung« hafte der Fehler an, dass sie zu wenig mit »dem modernen naturwissenschaftlichen denken und dem daraus folgenden legitimen sprachlichen spezialismus« rechne, und daher sei »ihr anspruch als kulturelles bildungsziel« überholt.[180] An ihre Stelle müsse ein neuer Begriff von Bildung treten: die – von Max Bense so genannte – »synthetische rationalität«, die »›mechanik und existenz umgreift‹«.[181] Es handelt sich um »›einen synthetischen bildungsbegriff, in dem der klassisch-humanistische der universalität und der moderne technologische des spezialismus zusammenfließen‹«.[182] Diese synthetische Rationalität stützt sich auf eine im Entstehen begriffene »neue universale gemeinschaft« und diese wiederum »auf eine neue praxis der kommunikation: das studium und die anwendung von mitteilungen«.[183] Sprachen sind nach Auffassung des Kybernetikers Gotthard Günther »ausdruckssysteme [...], in denen sinnvolle mitteilungen gemacht werden«; von Bedeutung ist Sprache »vor allem als dialogisches mittel«.[184] Diese »neue sprachauffassung« bedingt den Austausch zwischen »instrumentaler (künstlich-mathematischer) sprache und natürlicher wortsprache« und zielt auf eine »universale gemeinschaftssprache«, doch diese soll nicht als eine künstliche Sprache neu geschaffen werden, »sondern mit dem material der bestehenden geeigneten wortsprachen soll innerhalb dieser wortsprachen gleiche funktionalität erstrebt werden«.[185] Zu untersuchen und zu fördern sei daher in den bestehenden Sprachen »im hinblick auf die neue gemeinschaftssprache der objektiv-rationale mitteilungswert«.[186]

Die neue Sprache kann dem Menschen helfen, sich in der veränderten Umwelt zurechtzufinden:

> neue wirtschaftliche entwicklungen (automation, mehr freizeit, stärkerer konsumdruck) verlangen eine neue universale auffassung

178 Gomringer: *23 punkte zum problem »dichtung und gesellschaft«*, S. 287.
179 Ebd.
180 Ebd., S. 288.
181 Ebd.
182 Ebd.
183 Ebd.
184 Ebd.
185 Ebd., S. 289.
186 Ebd.

> der menschlichen beziehungen. um wirtschaftliche produktivität und menschliche beziehungen in harmonische korrelation zu bringen, müssen vor allem die menschlichen beziehungen universal rationalisiert, das heißt organisiert werden. Dies ist ohne gemäße, moderne sprachauffassung nicht möglich.[187]

Dazukommen muss allerdings auch eine zeitgemässe Bildung, die zum »ökonomischen verbrauch« der Ressourcen wie auch zu »hoher verantwortung« und »technischem verständnis« vorbereitet.[188]

Was Morphologie und Syntax der neuen Sprache betrifft, so sollen »einfache elemente«, die »den wichtigsten gebräuchlichen wortsprachen gemeinsam« angehören, »nach eindeutigen syntaktischen regeln zusammengestellt« werden.[189] Da die Mitteilung und die Ermöglichung des Dialogs im Zentrum stehen, sieht Gomringer die »verwendung von objektivierten formen« vor, die wie Verkehrszeichen »gleiche oder ähnliche reaktionen hervorrufen«.[190] Erreicht werden soll damit eine von allen Menschen geteilte Sprachauffassung, die »ausdruck einer universalen kultur« ist und »das leben in der gemeinschaft« fördert.[191]

Zu ihrer sukzessiven Verwirklichung leistet die Dichtung den entscheidenden Beitrag. Sie kann »den kern« der künftigen Sprache bilden, indem sie Modelle »aus objektivierten elementen verschiedener sprachen« herstellt und »durch verwendung einfacher syntaktischer regeln« aufmerksam macht auf die neue, »ökonomisch verstandene sprachauffassung«.[192] Konkrete Gedichte sind »durch die offen sichtbare präsentation ihrer strukturen« und die »reduktion auf verhältnismäßig wenige zeichen« dazu prädestiniert, »zwischen verschiedenen sprachtypen, sprachauffassungen und zwischen verschiedenen zeichenvorräten verbindend zu wirken (also zum beispiel auch zwischen muttersprachlichem und physikalischem weltbild)«.[193] Die Dichtung setzt »bewußt neues welterlebnis in linguistische strukturen um, ›so daß geringste information kommunikativen sinn besitzt‹«, wie Max Bense es formulierte.[194] Dichtung ist nach Gomringer also »durch

187 Ebd., S. 289f.
188 Ebd., S. 290.
189 Ebd.
190 Ebd.
191 Ebd.
192 Ebd.
193 Gomringer: *konkrete dichtung*, S. 286.
194 Gomringer: *23 punkte zum problem »dichtung und gesellschaft«*, S. 291.

ihren konzentrierten mitteilungswert« eine unentbehrliche Hilfe bei der Herstellung persönlicher Beziehungen.[195]

Was Adorno 1962 in seinem Aufsatz über das Engagement der Literatur mit offensichtlichem, wenn auch nicht direkt ausgesprochenem Bezug auf Max Benses Auffassung der Konkreten Poesie schrieb, verdeutlicht die unterschiedlichen Auffassungen in den Reflexionen beider Theoretiker zu Gestalt und Funktion des Kunstwerks:

> Was in Malerei und Musik an den von gegenständlicher Abbildlichkeit und faßlichem Sinnzusammenhang sich entfernenden Gebilden als Spannungsverlust beobachtet wurde, teilt sich vielfach auch der nach abscheulichem Sprachgebrauch Texte genannten Literatur mit. Sie gerät an den Rand von Gleichgültigkeit, degeneriert unvermerkt zur Bastelei, zum in anderen Kunstgattungen durchschauten Wiederholungsspiel mit Formeln, zum Tapetenmuster. Das leiht oft der groben Forderung nach dem Engagement ihr Recht. Gebilde, welche die verlogene Positivität von Sinn herausfordern, münden leicht in Sinnleere anderer Art, die positivistische Veranstaltung, das eitle Herumwürfeln mit Elementen. Dadurch verfallen sie der Sphäre, von der sie sich abstoßen; Grenzfall ist eine Literatur, die undialektisch mit Wissenschaft sich verwechselt und vergebens der Kybernetik sich gleichschaltet. Die Extreme berühren sich: was die letzte Kommunikation durchschneidet, wird zur Beute der Kommunikationstheorie. Kein festes Kriterium zieht die Grenze zwischen der bestimmten Negation des Sinnes und der schlechten Positivität des Sinnlosen als eines beflissenen Weitermachens um seiner selbst willen.[196]

An Gomringers Auffassung von der Konkreten Poesie zielen diese Vorwürfe vorbei. Erstens haben der Dichter selbst und die Rezipienten seiner Lyrik gerade die »semantische vielschichtigkeit«[197] immer wieder hervorgehoben, die sich aus der besonderen Struktur der Gedichte ergibt – es handelt sich also gerade nicht um ein leeres »Wiederholungsspiel mit Formeln«. Zweitens wird Dichtung in

195 Ebd.

196 Adorno: *Engagement*, S. 426f. Zu Benses Textbegriff, der »alles Geschaffene aus Sprache« umfasst, vgl. Ohmer: *Textkunst. Konkretismus in der Literatur*, S. 43f.

197 Gomringer: *poesie als mittel zur umweltgestaltung*. In: ders.: *zur sache der konkreten I: konkrete poesie*, S. 68.

Gomringers Ansatz nicht mit Wissenschaft resp. Kybernetik »verwechselt«, sondern sie kann durch Sichtbarmachung ihrer Strukturen und durch die Reduktion ihrer poetischen Mittel auf wenige Zeichen verbindend wirken »zwischen verschiedenen sprachtypen, sprachauffassungen und zwischen verschiedenen zeichenvorräten« und damit gerade »auch zwischen muttersprachlichem und physikalischem weltbild«. Konkrete Gedichte können aufgrund ihrer Struktur zu Modellen einer künftigen Sprache werden. Sie können den Dialog und die Verständigung fördern, um die gemeinsame Übernahme von Verantwortung für die Zukunft in einer sich rasch verändernden Welt zu ermöglichen. Und insofern könnte man sagen: Die Kunstwerke Gomringers tragen von »Engagement kein offenes Emblem mehr«,[198] aber die diskursiven Texte sehr wohl.

Aus dem helvetischen Labor

Dass das Manifest *vom vers zur konstellation* in der *NZZ* am 1. August 1954 erschien, war, könnte man rückblickend sagen, kein Zufall, wenn man die weitere Entwicklung der Konkreten Poesie betrachtet: Ideen zur Zukunft der Gesellschaft wurden in diesem wie auch in späteren poetologischen Texten Gomringers tatsächlich entworfen. Das Manifest und seine Wirkung sind also auch im Rahmen seines Erscheinungskontextes zu betrachten. Die Schweiz ist nicht nur innerhalb des fiktionalen Geschehens mancher literarischer Texte, sondern auch in ihrem eigenen Selbstverständnis sowie in der Aussensicht ein »Labor« für Zukünftiges, wie in einer Untersuchung zur Rolle der Schweiz und der Schweizer in Zukunftserzählungen der Science-Fiction-Literatur festgestellt wurde: »In kaum einem Land hat das Zukunftsdenken so viel Raum wie in der Schweiz. Es gibt nur wenige Aspekte der Schweizer Lebenswirklichkeit, die nicht bereits einer Zukunftsanalyse unterzogen wurden.«[199] Die Zukunft wird unter Annahme verschiedener Szenarien stets erneut »durchgespielt«, etwa »vom Schweizerischen Aufklärungs-Dienst (einst) oder auch von der Schweizerischen Vereinigung für Zukunftsforschung Swissfuture (heute), vom Gottlieb-Duttweiler-Institut, von Think

198 Adorno: *Engagement*, S. 430.
199 Boris Buzek/Mateusz Cwik/Philipp Theisohn: *La Suisse n'existe pas encore. Ein literarischer Streifzug durch vergangene und kommende Jahrhunderte*. In: *Literarischer Monat*. Ausgabe 25, Juli 2016. http://literarischermonat.ch/artikel/la-suisse-n-existe-pas-encore [14. 1. 2022]

Tanks wie W.I.R.E., im Auftrag des Bundes, einzelner Parteien und Interessenverbände«.[200] Allerdings bietet schon

> das politische System in seiner direktdemokratischen Praxis Raum für kollektives Zukunftsdenken. Gewisse Abstimmungsvorlagen, wie jüngst zum bedingungslosen Grundeinkommen, sind nichts weniger als gesellschaftliche Möglichkeitsmodelle, die, politisch umgesetzt, die Gesamtbevölkerung in den Prozess des Zukunftsdenkens miteinschliessen.[201]

Die »Beschäftigung mit der Zukunft«, so die These, sei also gewissermassen »in der Schweizer Gesellschaft strukturell eingebettet«:

> Seit der napoleonischen Mediation von 1803, in welcher der Eidgenossenschaft die föderalistische Verfassung diktiert worden war, hat sich das Land zu einem dezentralen Experiment auf neutralem Boden verselbständigt. Der Modellstaat Schweiz hat sich seine Gründungsintention verinnerlicht, bildet damit den Raum gesellschaftlichen Zukunftsdenkens und liefert jenen, die ihre Simulationen hier installieren, greifbare Resultate eines möglichen Verlaufs ihrer Versuchsanordnung. Die Schweiz ist sozusagen das CERN der Gesellschaftsforschung: ein gesonderter Raum mitten in Europa, der dem Kontinent dient, ohne integraler Bestandteil von ihm zu sein.[202]

Betrachtet man die Entstehung der Konkreten Poesie in diesem Rahmen, dann sind Gomringers Überlegungen auch auf die Situation im »Versuchslabor« selbst zu beziehen. In einem 1975 erstmals abgedruckten Gespräch zur Frage, »wie konkret« Konkrete Poesie sich angesichts der bestehenden Gesellschaftsverhältnisse engagieren könne, sagte Gomringer, er teile die Auffassung derjenigen, »die sich von der revolutionierung der sprache eine revolutionierung dieser gesellschaftsverhältnisse erhoffen«.[203] Seiner Ansicht nach sei es »ein ganz grosses engagement, wenn man sich für bewusstseinsbildung einsetzt, wenn man sich um sprachentwicklung, sprachrelation

200 Ebd.
201 Ebd.
202 Ebd.
203 Eugen Gomringer: *wie konkret kann konkrete poesie sich engagieren?* In: ders.: *zur sache der konkreten. I. konkrete poesie*. St. Gallen 1988, S. 97-99, hier S. 98.

bemüht«.[204] Dabei gehe es darum, »die syntax aufzubrechen«, und diesbezüglich stimme er überein mit manchen jüngeren Konkreten Poeten, »die in der hierarchischen struktur unserer herkömmlichen sprache die spiegelung gesellschaftlicher hierarchie sehen und durch die sprengung der syntax ein aufbrechen sozialer konventionen erreichen wollen«.[205]

Es scheint also »das Politikum des Demokraten in ihm« zu sein, das ihn dazu bewegte, sich mit seinen Gedichten auch direkt an seine Mitlaboranten zu wenden und in ihrer Sprache dem »utopischen Präsens« das Wort zu reden. Dies besonders auch aus der Einsicht in die strukturbedingte Langwierigkeit direktdemokratischer Entscheidungsfindung und die bekannte Zurückhaltung der Schweizer Bürger gegenüber Neuerungen:[206]

dörf i

dörf i
dörf i au
dörf i au emal

dörfsch nöd
dörfsch nanig
dörfsch na lang nöd

dörfsch duu
dörfsch du au nöd
dörfsch du au nanig

dörfsch nöd
dörfsch nöd stimme
dörfsch na lang nöd

susch dörfsch scho
susch dörfsch alles
weisch

204 Ebd., S. 99.
205 Ebd.
206 Eugen Gomringer: *dörf i*. In: ders.: *worte sind schatten. die konstellationen 1951-1968*, S. 131.

Die Forderung nach einer Öffnung des Denkens, die Forderung also nach »Denkweite« auch im Hinblick auf Vorstellungen vom gesellschaftlichen Zusammenleben, z.B. von Geschlechterrollen und von den Rechten Zugewanderter, ist programmatisch bereits auf dem Umschlag der ersten Gedichtsammlung *konstellationen, constellations, constelaciones* erkennbar. Die Mehrsprachigkeit des Titels verweist auf den Anspruch auf Internationalität, und die von Marcel Wyss gestaltete Graphik zeigt eine Konstellation von schwarzen Quadraten auf weisser Fläche, die in verschiedenen Ansätzen ein Schweizer Kreuz bilden, das aber nie geschlossen ist, sondern stets offen bleibt. (vgl. Abb. 17) Damit weist das Titelbild auf die Möglichkeit hin, nicht nur Einflüsse und Anregungen von aussen, von Ein- und Ausgewanderten aufzunehmen, sondern auch vorhandene Bausteine zu versetzen und anders zu kombinieren.

Zum Thema wird damit die der Ideologie der Geistigen Landesverteidigung und später dem Isolationismus, der Bunkermentalität des Kalten Krieges verhaftete Grundstimmung, die in den 1968er Aufbrüchen der Kritik unterzogen wurde, da sie zu einem Klima des Misstrauens gegenüber jeder Nonkonformität und zu der verschwiegenen Überwachung führte, deren Ausmasse dann in den 1980er Jahren mit Aufdeckung der Fichenaffäre ans Licht kamen. Zum Thema wird zudem auch die Tendenz der Schweiz zum Abseitsstehen und zur Abschottung, die sich darin zeigt, dass im Verhältnis zu anderen Nationen und im Hinblick auf das Weltgeschehen stets die emotional und ökonomisch gesehen kostenneutrale oder möglichst gewinnbringende Variante gewählt wird, und deren Folgen in den 1990er Jahren mit der historischen und rechtlichen Aufarbeitung der Rolle der Schweiz während des Nationalsozialismus untersucht wurden:[207]

schwiizer

luege
aaluege
zueluege

nöd rede
sicher sii

207 Eugen Gomringer: *schwiizer*. In: ders.: *worte sind schatten. die konstellationen 1951-1968*, S. 133.

nu luege

nüd znäch
nu vu wiitem
ruig bliibe

schwiizer sii
schwiizer bliibe
nu luege

Dass es sich bei diesem wie auch beim zuvor zitierten Gedicht um Dialektgedichte handelt, ist kein Zufall: Die neue Dialektliteratur entstand zeitgleich mit der Konkreten Poesie und aus demselben Anliegen. Gomringer betonte denn auch, die als letztes Ziel der Konkreten Poesie zu schaffende universale Gemeinschaftssprache könne »von den verschiedensten Seiten her gespeist werden, nicht zuletzt auch von Elementen der Mundarten«.[208] Die Buchstaben als Grundelemente der Dichtung und ihre Tauglichkeit zu einem Wort sollen geprüft werden, um dem Dichter zu ermöglichen, aus der anfänglichen Hilflosigkeit und Wortlosigkeit herauszufinden. Die Fokussierung auf die »Gestalt« der einzelnen Buchstaben und auf ihre Kombination, die auch durch das Interesse an typographischen Aspekten geleitet wurde, entspricht der Aufmerksamkeit für das Individuum und für die Möglichkeiten seiner gelingenden Vergesellschaftung nach dem Ende der Nazidiktatur und des Krieges.

Lautpoesie und visuelle Lyrik nach der »Stunde Null« – Die Wiener Gruppe

Die Arbeit mit dem Dialekt in der Konkreten Poesie begann an mehreren Orten: 1956 besuchten Gerhard Rühm und Friedrich Achleitner Gomringer in Ulm, wo ein Austausch über ihre Vorstellungen von Konkreter Poesie und über ihre Texte stattfand.[209] Die beiden

208 Gomringer: *Poesie als Mittel der Umweltgestaltung*, S. 17.

209 Vgl. Gerhard Rühm (Hg.): *Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen*. Erweiterte Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg 1985, S. 23 f. Ein erstes Resultat des Treffens war die von Gomringer herausgegebene Reihe *konkrete poesie poesia concreta*, wo u.a. Hefte mit Rühms *konstellationen* und Achleitners *schwer schwarz* erschienen sowie ein Heft mit den gesammelten Ideogrammen einer interna-

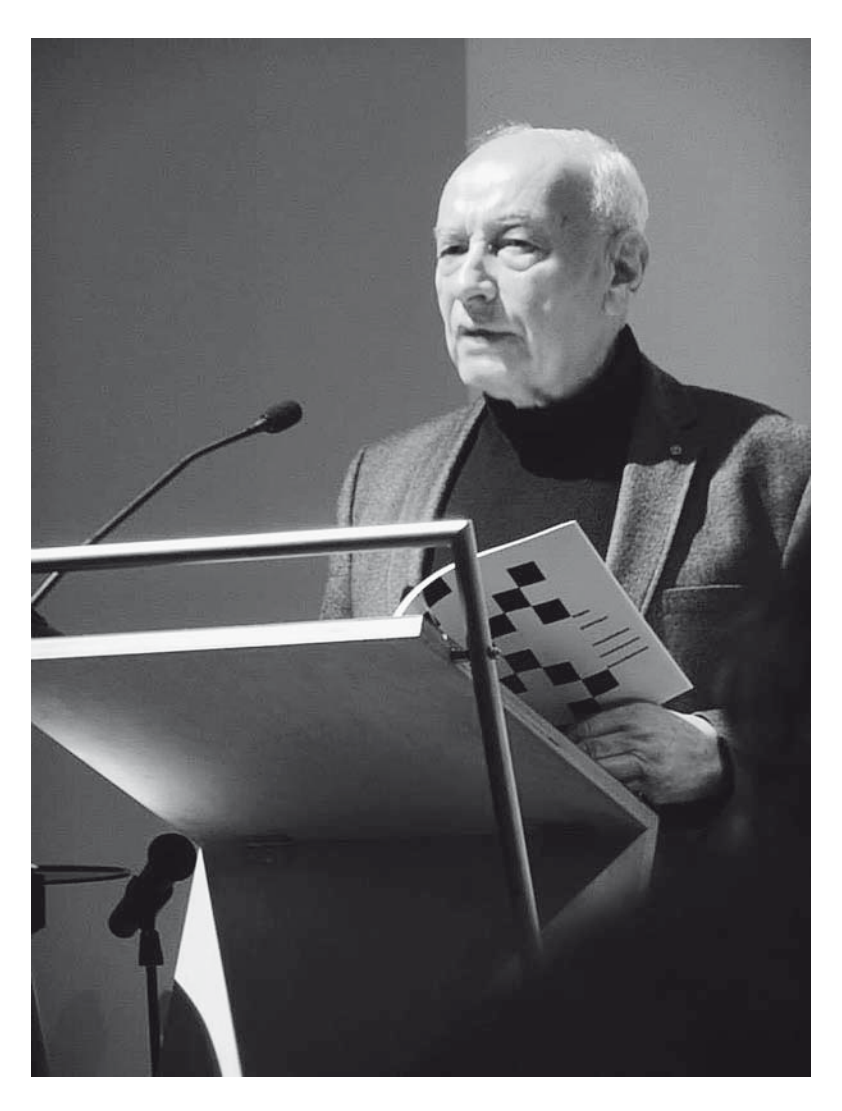


Abb. 17: Eugen Gomringer liest aus *konstellationen, constellations, constelaciones* von 1953. Literaturhaus Zürich, 28.1.2015

tionalen Gruppe von Konkreten Poeten, darunter der frühere futuristische Dichter Carlo Belloli sowie Claus Bremer, Augusto und Haroldo de Campos, Oswald Wiener, Kitazono Katsue, Emmett Williams, Heissenbüttel, Achleitner, Rühm und Diter Rot. Das 8. Heft der *spirale* brachte dann im November 1960 eine *kleine anthologie konkreter poesie* mit Porträts und Gedichten u.a. von Achleitner, Bremer, Heissenbüttel, Wiener und Rühm.

Exponenten der später Wiener Gruppe genannten Formation hatten in Wien über den Artclub zusammengefunden: Der Artclub war das von Malern, von denen einige aus der Emigration zurückgekehrt waren, gegründete »sammelbecken aller – damals noch spärlichen – fortschrittlichen künstlerischen tendenzen«, dem bald auch »literaten und musiker« angehörten.[210] Die jungen Autoren widmeten sich der Aufgabe, die während der Nazizeit »verfemte moderne kunst zu rekapitulieren« und zusammenzutragen, was nicht vernichtet worden war, was man über die Avantgarden der Moderne an »bruchstückhaften informationen«, Namen, Texten und weiteren Zeugnissen noch finden konnte.[211] Durch die Lektüre u.a. von Carola Giedion-Welckers 1946 in Bern erschienener *Anthologie der Abseitigen* entdeckten sie für sich den *Sturm*, August Stramm, Schwitters und Nebel sowie die Dadaisten Hausmann, Serner und Arp. An diese Autoren, die für sie die »eigentliche tradition« repräsentierten, sowie im Falle von Artmann an die Schwarze Romantik und den Surrealismus wollten sie anknüpfen und damit zugleich neu beginnen.[212] Es kam zu ersten Manifestationen und Aktionen, die in einer weitgehenden »gleichsetzung des makabren mit dem poetischen« bestanden und vor allem auf Irritation und Provokation abzielten, wobei sie den »protest gegen das konventionelle, anonyme, normative« ausdrücken sollten.[213] Meist wurden sie durch das Erscheinen der Polizei beendet. Ende 1954 folgte die Konstituierung der Gruppe als Klub mit dem Namen Exil, der auf die Situation der sich hier zusammenschliessenden jungen Künstler innerhalb des österreichischen Kulturlebens verweisen sollte.[214] 1955 verfasste Artmann ein Manifest gegen die Wiederbewaffnung Österreichs[215] und man erwog, so jedenfalls berichtete es Rühm, einen Zusammenschluss mit den rebellischen »halbstarken«: Es wurden »die chancen eines staatsstreiches mit ihrer hilfe diskutiert«, mit dem Ziel einer »diktatur der progressiven jugend über die saturierte, noch von der naziideologie verseuchte ältere generation«.[216]

Nachdem Rühm begonnen hatte, Gedichte aus »isolierten begriffen« zu schreiben, erfuhr er von der Zeitschrift *spirale* und von der dort für solche Gebilde verwendeten Bezeichnung Konkrete Poe-

210 Rühm: *Die Wiener Gruppe*, S. 7.
211 Ebd.
212 Ebd., S. 9.
213 Ebd., S. 11.
214 Ebd., S. 17.
215 Vgl. ebd., S. 18.
216 Ebd., S. 16.

sie.[217] Auch Wiener, Achleitner und Artmann begannen, Konstellationen zu schaffen. Zudem entstanden Dialektgedichte, von denen einige unter dem Titel *wienerlieder* im Januar 1956 in der »gemässigt modernen« Literaturzeitschrift *alpha* in Wien erschienen, die den Abdruck der Gedichte für ein Wagnis hielt, da Dialektdichtung »noch mit der vorstellung naiver trivialität verbunden« war.[218] Dasselbe Heft brachte auch einen kurzen Essay von Rühm zur Frage *was uns am dialekt interessiert*.[219] Es sei, so Rühm,

> vorallem sein lautlicher reichtum (besonders im wienerischen), der für jede aussage die typischen nuancen findet. selbst ein einziges wort kann in verschiedenen tönungen auftreten, also individualisiert sein (wir versuchen dies, soweit es mit 26 buchstaben möglich ist, durch eine phonetische schreibung darzustellen), während in der schriftsprache – der dialekt ist eine »gesprochene sprache« – jedes wort objektiviert und starr erscheint (aber gerade von der erkenntnis dieser »starre« der einzelnen worte sollte die neue »gehobene« dichtung ausgehen, bieten sie sich doch so in form kompakter bausteine an).[220]

Am folgenden Gedicht von Achleitner werden die »verschiedenen tönungen« der Wörter deutlich: Der Text scheint auf den ersten Blick aus drei Wörtern zu bestehen, die permutiert werden, oder, anders betrachtet, es stehen je zwei Strophen zueinander, als wären sie an einer horizontalen Achse gespiegelt.[221]

wos
na
ge
ge
na
wos

217 Ebd., S. 15.
218 Ebd., S. 20.
219 Vgl. Hermann Schlösser: *Von »alpha« zu »ALPHA«. Eine Wiener Lyrikzeitschrift der fünfziger Jahre – heute gelesen*. In: *Im Keller. Der Untergrund des literarischen Aufbruchs nach 1945*. Hg. von Evelyne Polt-Heinzl und Daniela Strigl. Wien 2006, S. 117-134. https://www.onb.ac.at/oe-literaturzeitschriften/Alpha/Alpha_essay.pdf [14. 1. 2022]
220 Rühm: *Die Wiener Gruppe*, S. 20.
221 In: *hosn rosn baa. friedrich achleitner, h.c. artmann, gerhard rühm*. Wien 1959, S. 9.

na
wos
ge

ge
wos
na

wos
ge
na

na
ge
wos

Die drei Wörter, die zu Beginn des Gedichts von einer Person im Ton der Entrüstung (»Wos? Na ge!«) an eine andere Person gerichtet werden, erhalten durch die jeweilige Umstellung und die sich daraus ergebende veränderte Betonung zum Teil die Bedeutung anderer Wörter, obwohl die Verschriftung gleich bleibt, etwa bei »Ge! Wos? Na!«, wo das letzte Wort als »Nein!« verstanden werden kann.

Die in *alpha* erschienenen Gedichte wurden in der Öffentlichkeit mit Begeisterung aufgenommen: Im *Wiener Kurier*, der am häufigsten gelesenen Tageszeitung, schrieb Alfred Schmeller, Artmann und Rühm hätten »den Dialekt für die moderne Dichtung entdeckt«:

> Bitte lassen Sie sich durch die eigentümliche Schreibweise nicht gleich abschrecken, sie ist die sogenannte »vonedische« und will den Wortlaut möglichst getreu nachbilden. Versuchen Sie einmal, zweimal diese Gedichte laut zu lesen, und Sie werden merken, wie über dem ungewohnten Buchstabenbild plötzlich Ihre Zunge zu »schmelzen« beginnt, wie Ihnen plötzlich die Buchstaben auf der Zunge zergehen.[222]

Tatsächlich waren Gedichtanfänge wie »ge fiarö« von Achleitner[223] wohl auch für mit österreichischen Dialekten vertraute Leser zunächst nicht ohne Weiteres verständlich und konnten den Eindruck

222 Abgedruckt in: Rühm: *Die Wiener Gruppe*, S. 20.
223 In: *hosn rosn baa*, S. 30.

erwecken, man habe es mit einem reinen Lautgedicht zu tun. Oft ergibt sich hier die Bedeutung der Wörter erst beim Weiter- und Lautlesen und nach einigen Versen:

ge fiarö
ge
ge fiarö
ge

dua schä biddn

ge
ge fiarö
ge
ge fiarö

du schä biddn

ge schä fiarö
ge schä fiarö
ge schä fiarö

oda is da a wadschn liawa

Mit Blick auf die Semantik schrieb Schmeller, diese Gedichte seien im Gegensatz zur früheren Mundartdichtung »nicht mehr Impressionen, nicht mehr abgebildetes Wortgeläute«, sondern »schärfer, makabrer, abgründiger«, sie seien »Selbstironie an der Peripherie, eine geraunzte Variante des schwarzen Humors, von aktiver Resignation durchtränkt und in ihren besten Stücken von unglaublicher Ausdruckskraft«.[224] Die Gedichte hätten »Wien wieder entdeckt«.[225]

Tatsächlich handelte es sich um eine Wiederentdeckung, wenn auch zunächst vielen Lesern entging, was der Gegenstand dieser Wiederentdeckung war. Dass hier die bekannte Wiener Vorliebe für das Makabre und Moritathafte genutzt wurde, um unversehens einen Hinweis auf die Leichen im Keller der österreichischen Geschichte zu geben, drang nur langsam ins Bewusstsein der meisten Rezipienten. Das auf den ersten Blick harmlos wirkende Wechselspiel der

224 Abgedruckt in: Rühm: *Die Wiener Gruppe*, S. 21.
225 Ebd.

Vokale im folgenden Gedicht von Achleitner[226] enthüllt, ähnlich wie beim vorangehenden Gedicht, bei genauer Lektüre das Machtgefälle zwischen dem, der den Schmerz erleidet, und dem, der ihn zufügt und den Leidenden verhöhnt:

glai
glai
glai

iss voabai

au
au
au

owa schau

we
we
we

owa ge

e
e
e

duad nöd we

a
a
a

dra la la

Expliziter ausgesprochen wurde der Bezug auf die jüngste Vergangenheit in einem Text von H.C. Artmann:[227]

226 Abgedruckt in: Gomringer: *konkrete poesie. deutschsprachige autoren*, S. 16.
227 Abgedruckt in: Rühm: *Die Wiener Gruppe*, S. 82.

a rosn
fümf rosn
dreizzen rosn
a lilibutanarin
fümf lilibutanarina
dreizzen lilibutanarina

a lilibutanarin und a rosn
fümf lilibutanarina und fümf rosn
dreizzen lilibutanarina und dreizzen rosn

a dode lilibutanarin
fümf dode lilibutanarina
dreizzen dode lilibutanarina

a dode rosn
fümf dode rosn
dreizzen dode rosn
a dode lilibutanarin
und a dode rosn
fümf dode lilibutanarina
und fümf dode rosn
dreizzen dode lilibutanarina
und dreizzen dode rosn

rosn
zoen
lilibutanarina
und
da dod

Das offizielle österreichische Geschichtsnarrativ der Nachkriegszeit lautete, Österreich sei als erstes Opfer Hitlers für die NS-Verbrechen nicht verantwortlich zu machen. Dies hat bekanntlich das lange Verdrängen und Verschweigen der Nazivergangenheit und das verdeckte Fortführen totalitärer Strukturen nach 1945 begünstigt. Ein großer Teil der Bevölkerung wehrte sich gegen die »Wiederentdeckung« des Verdrängten.[228] Die verbreitete Tendenz, Entlastungsbehauptungen

228 Vgl. dazu etwa Stefanie Leuenberger: *»Ich kann dort nicht atmen, wo du mich hinstellst«. Philosemitismus in Ingeborg Bachmanns »Malina«*. In: *Philosemi-*

wie das Opfer-Narrativ auch wider besseres Wissen unkommentiert stehen zu lassen, statt das Gehörte richtigzustellen und die wirklichen Sachverhalte aufzudecken, wird im hier folgenden Gedicht von Achleitner[229] thematisiert. Wörter mit einer minimalen Anzahl von Buchstaben verdeutlichen, dass in vielen Situationen gerade beim Sprechen mehr verschwiegen als gesagt wird:

a
so

so
a

m
hm

hm
hm

a
ha

so
so

Auf das, was verdrängt wurde, ist im Text *das mahnmal von mauthausen von fritz koenig* hingewiesen worden, in dem Gomringer über seine Eindrücke beim Besuch des ehemaligen deutschen Konzentrationslagers Mauthausen in Österreich berichtete:

> den grossen zahlen – »vom 8. August 1938 bis zur befreiung am 5. Mai 1945 etwa 206000 inhaftierte beiderlei geschlechts« –, den vielen nationen, dem kollektiven, das hier der willkürlichen ausrottung ausgeliefert war, steht in mauthausen, je länger man es bedenkt, der einzelne mensch gegenüber: ein foto zeigt den kleinwüchsigen alexander katan in lagerkleidung und appellhaltung. das

tismus. Rhetorik, Poetik, Diskursgeschichte. Hg. von Georg Braungart und Philipp Theisohn. Paderborn 2016, S. 357-377.

229 Friedrich Achleitner: *prosa, konstellationen, montagen, dialektgedichte, studien*. Reinbek bei Hamburg 1970, S. 119.

nächste foto zeigt ihn nach seiner ermordung mittels einer herzinjektion, skelettiert. der einzelne wurde gebrochen.[230]

Nach dem Erscheinen eines weiteren Dialektlyrik-Bandes mit dem Titel *hosn rosn baa* von Rühm, Artmann und Achleitner wurden 1959, wie Rühm berichtete, während einer Lesung der darin abgedruckten Gedichte im Mozartsaal des Konzerthauses im Publikum Stimmen laut, die forderten, die jungen Autoren »in die Gaskammer« zu schicken, ihre Texte seien eine »Kulturschande«.[231]

Revolte im Dialekt um 1968 – Zur modern mundart

Die neue Dialektliteratur entstand aus der »mésentente« einer Generation von Nachgeborenen, die gegen die Verdrängungsmechanismen, die verkrusteten Strukturen und die überholten Denkmuster der Nachkriegsgesellschaft protestierten. Dies zeigte sich in den 1950er Jahren mit Gomringers konkreten Dialektgedichten, mit der Lyrik der Wiener Gruppe und, in der Schweiz, mit der modern mundart, die in den späten 1960er Jahren an die hochdeutschen, der Konkreten Poesie verpflichteten *Republikanischen Gedichte* Kurt Martis anschloss.[232] Durch die Gedichtbände *Rosa Loui. vierzg gedicht ir bärner umgangsschprach* von Kurt Marti und *Henusode* von Ernst Eggimann wurde der Neuansatz der modern mundart initiiert. Aufgrund der Dokumentation des »Mundartabends« im Theater am Zytglogge vom 22. Mai 1967 im *Politerarischen Aperiodikum* vom Dezember 1967 wurden die dort präsentierten Texte auch einem weiteren Rezipientenkreis bekannt.

Die meisten der modern-mundart-Autorinnen und -Autoren stammten aus dem Umfeld der nonkonformistischen »Keller-Poeten« aus der Junkere 37, das politisch aktiv war: Kritik geübt wurde, und zwar bald auch in lyrischer Form, »am Militarismus, am Schutzwahn der Gesamtverteidigung, am Staatsschutz, an der bornierten Spiess-

230 Gomringer: *das mahnmal in mauthausen von fritz koenig*, S. 249.
231 Rühm: *Die Wiener Gruppe*, S. 30.
232 Kurt Marti hat durch zahlreiche Besprechungen der Arbeiten Gomringers viel für dessen Konkrete Poesie geworben. Vgl. dazu etwa: Franz Billeter: *Schweigen am Wort. Begegnung mit Eugen Gomringer. Gespräch mit Franz Billeter*. Zürcher Woche, 2. Januar 1962. Darin sagte Gomringer, dass er Martis Besprechung seiner Konstellationen in *Die Tat* vom März 1956 für etwas vom Besten halte, was je über ihn und seine Literatur geschrieben worden sei.

bürgerei und ihrem rigiden Arbeitsethos«.[233] Mehrere Politlyrik-Veranstaltungen wurden durchgeführt, u.a. in Zürich auf Einladung der kommunistischen »Vereinigung Kultur + Volk«: Golowin sagte dort, wie der *Vorwärts* am 13. April 1967, zur Zeit des Zürcher Literaturstreits, berichtete, dass Polit-Lyrik »das Gegenteil von Professor Staigers Interpretation der Dichtkunst« sei, nämlich »nicht zeitlos, sondern zeitbedingt«.[234] Auch in Bern gab es vier Politlyrik-Lesungen, und der Zürcher *Tages-Anzeiger* stellte für einen Artikel über die *»Dichtung in der Junkere 37«* eine ganze Seite zur Verfügung.[235] Die Polit-Lyriker, so jedenfalls die Ansicht Golowins, standen zwar links im Sinne einer Opposition, bejahten aber nicht den Kommunismus, »wie er in gewissen Oststaaten praktiziert wird«, da sie sich in keiner Weise »dem totalitären Denken verschreiben« wollten.[236]

Auf der Schlusskundgebung zum »Marsch auf Bern« der Antiatom-Bewegung im April 1967 übte Kurt Marti als Redner Kritik am »Interventionskrieg« der USA gegen Vietnam und verglich ihn mit dem Einmarsch der Sowjetunion 1956 in Ungarn,[237] zugleich sprach er sich dafür aus, dass die Schweiz den internationalen Atomsperrvertrag unterzeichnen solle.[238] Die zuvor von den Sozialdemokraten eingereichten Initiativen »für ein Verbot von Atomwaffen« von 1963 und »für das Entscheidungsrecht des Volkes über die Aufrüstung der schweizerischen Armee mit Atomwaffen« waren abgelehnt worden.[239] Wer sich der Antiatom-Bewegung anschloss und sich damit gegen die Armeeführung stellte, galt zu dieser Zeit als Kommunist und »Landesverräter«, unabhängig von seinem Selbstverständnis als Linker, Pazifist oder demokratischer Sozialist.[240]

Um gegen diese starke Polarisierung der Gesellschaft anzugehen und zumindest Diskussionen zwischen den Lagern wieder zu ermöglichen, gründete Paul Ignaz Vogel die Zeitschrift *neutralität. kritische schweizer zeitschrift für politik und kultur.* Als erster Beitrag erschien Erich Müller-Gangloffs Aufsatz *kann man mit den russen sprechen?*[241] In der Folge wurden hier zahlreiche Texte von Autoren

233 Lerch: *Muellers Weg ins Paradies*, S. 482.
234 Wiederabgedruckt in: ebd., S. 482.
235 Ebd., S. 483.
236 Ebd., S. 484.
237 Vgl. ebd., S. 474.
238 Vgl. ebd., S. 475.
239 Ebd.
240 Ebd., S. 476.
241 Ebd., S. 491.

veröffentlicht, die von da an zu den »Nonkonformisten« gezählt wurden.[242] Unterstützt wurde die immer von Budgetknappheit bedrohte Zeitschrift besonders von Walter Muschg, und sie wurde zur Stimme der Opposition, die sie zu erhalten half, etwa warb Peter Bichsel zahlreiche neue Abonnenten an.[243] Max Frisch schrieb in der *neutralität* »über die unbewältigte schweizerische Vergangenheit«, und auch Berner Exponenten des Nonkonformismus wie Walter Vogt, Peter Bichsel, Kurt Marti, Jörg Steiner und Sergius Golowin lieferten Beiträge, letzterer schrieb z.B. über die »örtlichen Überschneidungen von Dadaismus und Bolschewismus in Zürich und in Russland während des Ersten Weltkriegs.«[244]

Aus der Tätigkeit der Junkere 37 ergab sich 1967, wie erwähnt, auch die Gründung des *Politerarischen Aperiodikums*, das von Egon Ammann, Sergius Golowin und Peter Lehner herausgegeben wurde und seinen Kurznamen *apero* von Peter Bichsel erhielt. Gedruckt wurde die Zeitschrift mit einer alten Offsetmaschine auf dickes Papier.[245] Das Thema des ersten Hefts war »Polit-Lyrik«. Golowin schrieb dazu in den *Basler Nachrichten*, er sei überzeugt von der »Wichtigkeit des ›Engagements‹«, denn es sei in der Gegenwart notwendig, »von offensichtlichem Unrecht berührt zu werden und dieses Gefühl nach Möglichkeit und Begabung so zu gestalten, dass ein paar Mitmenschen ebenfalls zu einer Stellungnahme bewegt werden«.[246]

Das zweite Heft war dem Thema »modern mundart« gewidmet und enthielt Dialekttexte u.a. von Ernst Eggimann, Kurt Marti, Franz Hohler, Walter Vogt, Rosmarie Fahrer, Fritz Widmer und Mani Matter. Letzterer trat in dieser Zeit bereits mit den Berner Troubadours auf, er war zudem Mitglied und von 1964 bis 1967 Präsident des Jungen Bern, das sich später der Grünen Freien Liste anschloss.[247] Um 1967 schrieb er an seiner juristischen Habilitationsschrift, in deren Zentrum die Auseinandersetzung mit der pluralistischen Staatstheorie des englischen Politikwissenschaftlers und zeitweiligen Vorsitzenden der Labour Partei Harold Laski stand.[248] Laski bestimmte

242 Ebd., S. 492.
243 Ebd.
244 Ebd., S. 493.
245 Vgl. ebd., S. 494, 495 sowie 512.
246 *Basler Nachrichten*, 13.8.1967. Wiederabgedruckt in: Lerch: *Muellers Weg ins Paradies*, S. 496.
247 Vgl. Wilfried Meichtry: *Mani Matter*. München 2013, S. 166.
248 Vgl. ebd., S. 203. Vgl. dazu Hans Peter Matter: *Die pluralistische Staatstheorie*

»das Verhältnis zwischen Staat und Individuum« nicht als hierarchisches, sondern war, wie Mani Matter zusammenfassend formulierte, der Ansicht, es sei

> Sache jedes Einzelnen und dessen unentrinnbare Pflicht, auf Grund der praktischen Ergebnisse der Regierungstätigkeit kritisch zu beurteilen, ob er diese Tätigkeit als Verwirklichung eines von ihm gewollten Gemeinschaftszweckes anerkennen kann. Die Regierung soll, indem sie Gesetze erlässt, verwaltet usw., den Staatszweck verwirklichen; ob ihr dies aber gelingt, entscheidet letztlich der einzelne Bürger, indem er ihrer Tätigkeit zustimmt oder nicht.[249]

Dass Laski den Föderalismus befürwortete und »den mündigen und verantwortungsbewussten Bürger in den Mittelpunkt stellte«, entsprach den politischen Vorstellungen Hans Peter (Mani) Matters ebenso wie den »Leitlinien des Jungen Bern«.[250] Als Grundlage des Staates verstand Laski nach Matter den »Konsens zur Uneinigkeit«.[251] Und dies war es, was Mani Matter als »Quintessenz« auch seiner eigenen Arbeit auffasste, wie Joy Matter 2016 gegenüber der *Berner Zeitung* ausführte: »nämlich, dass Demokratie auf dem sehr mühsam herzustellenden ›Konsens zur Uneinigkeit‹ beruht«.[252]

Laskis Auffassung richtete sich gegen den von Matter für problematisch angesehenen Versuch, die Demokratie am Ideal der Volkssouveränität auszurichten, wie dies beim jungen Marx oder bei Carl Schmitt geschehen war. In einer vermutlich 1965 vor Maturanden gehaltenen Rede sagte Matter – einiges darin mutet in den Jahren 2021/2022 beinahe revolutionär an –:

> Wir müssen uns, meine ich, vor allem im deutschen Sprachbereich vor der Verführung hüten, die im Singular des Worts Volk

oder Der Konsens zur Uneinigkeit. Hg. von Benjamin Schindler. Oberhofen 2012. (Nachgelassene unvollendete Habilitationsschrift).

249 Aus: Matter: *Die pluralistische Staatstheorie oder Der Konsens zur Uneinigkeit*, zitiert in: Meichtry: *Mani Matter*, S. 203.

250 Meichtry: *Mani Matter*, S. 203 f.

251 Matter: *Die pluralistische Staatstheorie oder Der Konsens zur Uneinigkeit*, zitiert in: Meichtry: *Mani Matter*, S. 204.

252 *»Ich versuche, vom privaten Mani einen Teil für mich zu behalten.«* Ein Gespräch mit der Witwe Joy Matter. *Berner Zeitung*, 3.8.2016. http://www.bernerzeitung.ch/magazin/ich-versuche-vom-privaten-mani-einen-teil-fuer-mich-zu-behalten/story/10857485 [14.1.2022]

liegt: nämlich davor, dass wir es uns als eine Einheit denken, eine Überperson, die irgendwie das letzte Wort im Staate reden müsste. Im Englischen wird der Ausdruck für das Volk: »the people« fast immer mit dem Plural konstruiert. Bezeichnenderweise: denn die Angelsachsen waren vor den vereinfachenden Vorstellungen, die ich oben umschrieben habe, immer besser gefeit als wir. Wenn man vom Volk als einer Mehrheit ausgeht, so stellt sich die Frage von vornherein anders. Sie heisst dann nicht mehr: wie kann das Volk herrschen? Sondern: Wie müssen wir es anstellen, dass die Aufgaben der *res publica*, die wie dieses Wort sagt, allen gemeinsame Aufgaben sind, auf eine Weise gelöst werden, dass alle irgendwie mitbeteiligt sind, dass alle die Möglichkeit haben, ihre Meinungen zur Geltung zu bringen, und dass die öffentlichen Angelegenheiten der Kontrolle derer, die davon betroffen sind, sich nie völlig entziehen. Vorausgesetzt ist dabei zunächst nur, dass es allen gemeinsame Aufgaben sind, und dass unter Menschen keiner sich anmassen darf, abschliessend zu beurteilen, was für die andern gut ist.
Für die Angelsachsen ist Demokratie deshalb nicht in erster Linie Volksherrschaft, sondern verantwortliche Regierung, »responsible government«; ja, sie sprechen überhaupt oft nicht von Herrschaft als etwas Fixiertem, sondern vom Regieren als einem Prozess, dem »governmental process« – einem Prozess, an dem zwar Viele in verschiedenen Formen beteiligt sind, oder die Möglichkeit haben, sich zu beteiligen, in dem aber, vor allem, die Beteiligten ihren Mitbürgern gegenüber verantwortlich sind und von ihnen auch kontrolliert werden. […]
Zur Mitarbeit des *Bürgers* würde ich aber nicht nur rechnen, dass er stimmt, sondern auch, dass er dort, wo er etwas zu sagen hat, mitredet. […] Sie werden, besonders wenn Sie studiert haben, immer auch ein Gebiet haben, wo Sie Fachleute sind, und jedes Gebiet hat auch einen politischen Aspekt. Auf diesem Ihrem Gebiet werden Sie beurteilen können, ob das, was der Staat tut, recht ist oder nicht. Und hier sind Sie aufgerufen, Ihr Urteil nicht bloss Ihrem Stimmzettel anzuvertrauen, auch wenn Sie in keiner Behörde sitzen; sondern, besonders wenn Sie zum Schluss kommen, dass es nicht recht sei, in das Gespräch einzugreifen und Ihre Meinung, in der Presse oder wo immer, kundzutun. Halten Sie sich nicht für zu gut für das sogenannt schmutzige Geschäft der Politik. Gerade im so schwer überblickbaren Verwaltungsstaat müssen die Spezialisten je auf ihrem Gebiet unbedingt mithelfen, die demokratische

> Kontrolle wachzuhalten, damit das »responsible government« sich nicht der Geltendmachung seiner Verantwortlichkeit entzieht.[253]

Dieser Haltung entsprach dann auch Matters Handeln: Als im Herbst 1967 in der Schweiz über die Totalrevision der Bundesverfassung debattiert wurde, waren Mani Matter und seine Parteikollegen der Auffassung, man müsse zuerst die zukünftigen Ziele und Aufgaben der Schweiz erörtern und bestimmen, bevor die Verfassung im entsprechenden Sinn revidiert werden könne.[254] Daher bereitete er mit dem Parteivorstand eine Eingabe an die beratende Kommission vor, die die »Demokratisierung der Wirtschaft«, das heisst, eine gewisse Überwachung und Reglementierung des Marktes vorschlug, damit nicht »im Wirtschaftsleben die Ethik völlig suspendiert« werde.[255] Betont wurden darin zudem die Notwendigkeit einer grösseren »Transparenz im Verhältnis zwischen Verbänden und politischen Behörden«, gefordert wurde die Einführung des Frauenstimmrechts in der Schweiz, die »Förderung der Entwicklungshilfe«, und besonders hervorgehoben wurde »das Recht auf Bildung«.[256]

Die politische Arbeit Matters stand in enger Verbindung mit seinen künstlerischen Auftritten. Die sprachliche und gedankliche Präzision, die Konzision und Einprägsamkeit seiner Dialekttexte sind der Grund für deren überdauernde Wirkung: So wurden die Anfangszeilen aus einem seiner Chansons, »dene wos guet geit / giengs besser / giengs dene besser / wos weniger guet geit«, 1967 im *apero* abgedruckt,[257] für die Berner Grossratswahlen 2014 von der Partei der Arbeit und der Kommunistischen Jugend Bern als Wahlkampfslogan auf Plakaten verwendet, allerdings auf zwei Zeilen verkürzt und im Wortlaut leicht abgewandelt, womit Matters Konzept der mehrfachen Sinnbezüge preisgegeben wurde.

Auf die Texte der modern mundart soll im Folgenden eingegangen werden. Leitend soll dabei die These sein, dass die modern mund-

253 Mani Matter: *Die Mitarbeit des Bürgers im Verwaltungsstaat.* Rede, vermutlich 1965 verfasst. Abgedruckt in: Mani Matter: *Was kann einer allein gegen Zen Buddhisten. Philosophisches, Gedichte, Politisches, Erzähltes und Dramatik*. Hg. von Meret Matter. Basel 2016, S. 122-140, hier S. 129f. und 139.

254 Meichtry: *Mani Matter*, S. 205.

255 Ebd., S. 206.

256 Ebd.

257 *apero. Politerarisches Aperiodikum*. Hg. von Egon Ammann, Sergius Golowin, Peter Lehner. H. 2, Dezember 1967, S. 38.



Abb. 18: Plakat im Vorfeld der Berner Grossratswahlen, Bern 2014.

art-Dichter ihre Inspiration nicht nur aus der Rezeption der Texte Gomringers, der Wiener Gruppe und Ernst Jandls schöpften, dessen Band *Laut und Luise* 1966 im Oltener Walter-Verlag erschienen war, sondern auch aus der Tradition der literarisierten Mundart in der Deutschschweizer Literatur. Hier waren es Texte vor allem von Jeremias Gotthelf und von Rudolf von Tavel, einem der meistgelesenen

Deutschschweizer Autoren des 20. Jahrhunderts, die unter verändertem Blickwinkel einer erneuten Lektüre unterzogen wurden. Inwiefern diese Texte Anschlussmöglichkeiten boten, soll nun ergründet werden.

Exkurs: m'm. Buchstäbliche Verweigerung bei von Tavels Rebell

Heros Herbort – der Held im 1929 erschienenen Roman *Der Frondeur* von Rudolf von Tavel – kehrt aus dem Dreissigjährigen Krieg zurück in die friedlich wirkende Gegend um Lützelflüh und das Schloss Brandis. Statt nun das ruhige Leben mit Frau und Kindern zu geniessen, plant Herbort sogleich, sein Landgut auszubauen, damit es seine Autorität und Autonomie repräsentiere und um vieles glänzender werde als das des Nachbarn: Zwei neue Gebäudeflügel müssen her und eine Allee aus Nussbäumen, wie sehr auch der Baumeister warnt, bei den Gegebenheiten des Geländes sei dies kaum machbar und sehr kostspielig. Das notwendige Geld soll ein neuer Feldzug in venezianischen Diensten bringen, in dem Herbort ein Regiment von Schweizer Söldnern anführen will. Den Versuchen der Ratsherren von Bern, ihn in die Regierung einzubinden, um seinen Oppositionsgeist zu brechen und ihn sesshaft zu machen, setzt er ein entschiedenes »m'm« entgegen.[258] Es kündigt an, dass hier Widerstand geleistet wird gegen die Vereinnahmung durch ein System, das dem Einzelnen keine Handlungsspielräume lässt. Es ist Ausdruck des Wunsches, unabhängig zu bleiben, statt als Teil eines Gremiums Haltungen vertreten zu müssen, die einem als inakzeptabel erscheinen, und mitverantwortlich zu sein für Regierungsentscheidungen, die im äussersten Fall zum Tod von Menschen führen: etwa bei der Verfolgung und Hinrichtung der Täufer, die ihrerseits der weltlichen Obrigkeit den Gehorsam verweigerten. »m'm« heisst also zunächst – dies wird auch bei anderen Rebellen von Tavels deutlich, etwa bei Niklaus Manuel Deutsch im Roman *Meischter und Ritter* –, seine Eigenständigkeit zu behaupten und sich einen Bereich zu erhalten, in dem man seine Selbstbestimmung und Handlungsfreiheit wahren kann.

Das venezianische Abenteuer wird zur Allegorie dieses versuchten Widerstands gegenüber der Ordnung des Heimisch-Heimlichen: Die Flucht ins Ausland ist Programm, denn »so daheim hocke, chly

258 Rudolf von Tavel: *Der Frondeur. Berndeutscher Roman aus dem 17. Jahrhundert*. Volksausgabe. Bern o.J. (1940), S. 13.

bure, chly mitregiere, Frou und Chinder goume, uf nes Amt passe«[259] entspricht nicht dem Wunsch des Helden dieser Geschichte. »m'm« heisst damit aber umgekehrt auch – und darin zeigt sich die Ambivalenz der Oppositionshaltung –, keinen Einfluss mehr nehmen zu können auf die Erziehung der eigenen Kinder zu verantwortlichem Handeln, keine Möglichkeit zu haben, den Anliegen der Bauern Gehör zu schenken und am Ort stetig und umsichtig für Recht und Gerechtigkeit zu sorgen, Obrigkeitsbeschlüsse mit verheerenden Folgen abzuwenden durch interne Verhandlungen und geschicktes Austarieren von Interessen und damit Menschen in Bedrängnis zu retten und zu verhindern, dass die Regierung zur Hinrichtungsbehörde wird.

Die lexikalische Einheit »m'm« als Formel des Neinsagers wird im Text zum Leitmotiv. Es ist eine Buchstabenfolge, die ins Auge springt. Sie ist nur in wenigen Wörterbüchern als eigenes Lemma verzeichnet, da ihre Verschriftlichung unüblich ist, obwohl es sich um eine im Deutschen gebräuchliche Interjektion handelt: Man geht dabei »von der Artikulierung mit geschlossenem Munde«[260] aus; die Bedeutung stimmt überein mit derjenigen von »é-è«, wo vor beiden Lauten ein »Glottisverschluss«[261] auftritt, was die Haltung der Verweigerung unterstreicht. Bei der Verschriftlichung »m'm« wird dies durch den Apostroph verdeutlicht, der eine Abgrenzungsbewegung markiert. Dass im Roman an diesen Stellen nicht das Wort »nein« steht, ist entscheidend: Der Text stellt das im mündlichen Diskurs geläufige Wort »m'm« in seiner graphematischen Ungewöhnlichkeit aus und lenkt die Aufmerksamkeit damit direkt auf die Schrift, auf die Buchstaben des Alphabets, und, wie noch gezeigt werden soll, nicht zufällig auf das »m«, das genau in der Mitte der Buchstabenfolge seinen Platz hat.

Die Erzählung setzt – ebenfalls nicht zufällig – mit Geschehnissen ein, die sich in der Gegend um Schloss Brandis ereignen. Der Pfarrer von Lützelflüh erscheint nicht von ungefähr als einer der Ersten, die Herbort begrüssen: In diesen Namen, in dieser Landschaft widerhallt die Geschichte um Grössenwahn und Erbarmungslosigkeit, um Hybris, Teufelspakt und Strafe; hier lauern die Nachfahren der

259 Ebd.
260 *Schweizerisches Idiotikon*, Bd. IV, Sp. 629. Lemma »Na II«: »Na-a!«.
261 *Schweizerisches Idiotikon*, Bd. 1, Sp. 13. Lemma »é-è«. Vgl. Beat Sterchis Gedicht *Ä Ä* in: Beat Sterchi: *Ging Gang Gäng*. Luzern 2010, S. 13. Vgl. dazu die Angabe: »ä-ää nein (derb)«. In: Otto von Greyerz/Ruth Bietenhard: *Berndeutsches Wörterbuch. Für die heutige Mundart zwischen Burgdorf, Lyss und Thun*. 8. Aufl. 2005, Lemma »ä-ää«, S. 15.

Schwarzen Spinne auf den zuletzt allzu lange Säumigen, allzu spät aus Venedig Heimkehrenden –

> es großes schwarzes Tier, […] es flieht und isch doch da, geng wider da und füllt ihm sys alte, einisch so heimelige Land. […] Wi tuused chlyni Wäse flieht's vo der Straß, für nid under d'Huefe z'cho, flieht z'ringsetum a d'Bärgen ufen und glotzet mit stoberen Ouge vo de Wänd abe.[262]

In dieser Gegend, die sich so ostentativ als Gewebe aus Intertexten präsentiert, kommt in der Zeit vor dem »Vordringen des Schriftdeutschen in den gesellschaftlichen Alltag des Emmentals« in Form von »Gesetzen, Verordnungen und Schulgrammatiken«[263] dem Geschriebenen innerhalb der menschlichen Lebenswelt ein genau definierter Platz und eine hohe Autorität zu. Schrift wird, wenn sie erscheint, zuerst als Heilige Schrift gelesen: An den Felswänden des Hohgantmassivs etwa, die zu Anfang und am Ende des Romans prominent beschrieben werden und die die dazwischenliegende Landschaft wie auch das Romangeschehen einfassen und begrenzen. In ihren »Schluchten und Chrinele« erkennen die Landleute »Buechstabe«,[264] die wirken, als enthielten sie »e bsunderi Offebarung«.[265] Auch geben alte Inschriften in der Würzbrunnenkirche die Jesaja-Verse wieder, die von der Möglichkeit der Abwendung vom Unrecht künden: »Wenn eure Sünde gleich blutrot ist, soll sie doch schneeweiß werden; und wenn sie gleich ist wie Scharlach, soll sie doch wie Wolle werden.«[266] Und zuletzt lässt Herbort, dessen Übermut, Ungenügsamkeit, Eigensinn und Fehleinschätzungen den Tod mehrerer Menschen mitverschuldet haben, über seiner Haustür die *Korinther*-Stelle einmeisseln: »Laß dir gnueg seyn an meiner Gnad'!«[267]

Doch auch wenn die Heilige Schrift Autorität geniesst, so wird über ihre Auslegung und lebenspraktische Geltung in dieser Epoche des Bauern- und des konfessionellen Bürgerkriegs erbittert gestritten. Eine abweichende Interpretation kann in der Zeit der Kämpfe um

262 Ebd., S. 354f.
263 Vgl. dazu Philipp Theisohn: *Mundart, Medien und Medizin in Gotthelfs ›Anne Bäbi Jowäger‹ (1843/44)*. In: Simon Aeberhard/Caspar Battegay/Stefanie Leuenberger (Hg.): *dialÄktik. Deutschschweizer Literatur zwischen Mundart und Hochsprache*. Zürich 2014, S. 23-47.
264 von Tavel: *Der Frondeur*, S. 80.
265 Ebd., S. 385.
266 Ebd., S. 388, vgl. Jesaja 1, 18.
267 Ebd., S. 402, vgl. 2. Korinther 12, 9.

politische und religiöse Hegemonie an den bernisch-obrigkeitlichen Galgen führen oder auf die venezianische Galeere. Es ist nicht nur »so nen oberkeitleche Pfarrer«,[268] mit dem Herbort sich anlegt, weil er ihn mit Vertretern des Berner Grossen Rates im Bunde wähnt. Auch die Ratsherren argumentieren gegenüber Herbort mit der Schrift: »vergässet nid: Es ist keine Obrigkeit ohne von Gott. Wo aber Obrigkeit ist, die ist von Gott verordnet.«[269] Der Spott in Herborts Antwort kommt daher nicht unerwartet: »Jaa ha ha ha. Das gloube die bsunders gärn, wo grad a der Regierung sy.« Auf den Einwand der Gnädigen Herren: »Es steit aber i der Schrift«, erwidert Herbort: »I weiss es wohl. Aber wott es nid villicht nume säge, jedes Volk verdieni die Obrigkeit, wo-n-es anerchennt?«[270]

Mit dieser Auslegung nimmt Herbort einen Satz des 1793 in die Schweiz emigrierten savoyischen Politikers und Schriftstellers Joseph Marie Comte de Maistre vorweg, eines Verteidigers des Ancien Régime: *»toute nation a le gouvernement qu'elle mérite«.* Zu Papier gebracht wurde er in einem Brief von 1816, der die Anfänge des Konstitutionalismus kritisch kommentierte:

> »Au reste, monsieur le comte, toutes ces constitutions, considérées en elle-mêmes et dans leur but avoué, ne son que de vains essais; car c'est un axiome capital aussi sûr qu'un axiome de mathématique, que *toute nation a le gouvernement qu'elle mérite;* ainsi, tout ce que l'on peut faire pour une nation avant de l'avoir améliorée ne signifie rien et n'a point d'effet, ou ne produit que du mal; mais si l'on considère ces constitutions comme des mesures politiques propres à calmer, à diriger, à satisfaire, à distraire, à tromper même (car souvent il le faut) l'imagination des peuples, ce sont des pièces qui peuvent mériter toute sorte de louanges.«[271]

Der Fokus liegt hier auf der Vorstellung von einer der »souveraineté du peuple«[272] notwendigerweise vorausgehenden Entwicklung und ›Verbesserung‹ der Nation, die der Comte de Maistre in seiner Epoche als noch nicht vollzogen ansah. Seiner Auffassung nach konnte

268 Ebd., S. 97.
269 Ebd., S. 86f., vgl. Römer 13, 1.
270 Die letzten drei Zitate: von Tavel: *Der Frondeur*, S. 87.
271 Brief vom 18./30. April 1816, in: Joseph de Maistre: *Correspondance diplomatique*. Hg. von Albert Blanc, tome 2. Paris 1860, S. 192-196, hier S. 196. Hervorhebungen im Original.
272 Ebd., S. 195.

eine Verfassung zumindest in diesem Stadium nur insofern von Nutzen sein, als sie die Staatsbürger über den eigentlichen Grad ihrer Souveränität täuschte und damit ruhig hielt.

Herbort seinerseits legt das Bibelwort von der durch Gott verordneten Obrigkeit umgekehrt aus: Wenn man diese Regierung anerkennt, hat man es nicht besser verdient. Offensichtlich fehlt es in diesem Fall nämlich an Entschlossenheit, sich aus der »Unmündigkeit herauszuarbeiten«[273] und »Gedanken über eine bessere Abfassung« der Gesetze »der Welt öffentlich vorzulegen«.[274] Zu einer »Offebarung« sei ihm, so Herbort, ein an Josua gerichtetes Wort geworden: »Sei getrost und unverzagt, denn du sollst diesem Volk das Land austeilen, das ich ihren Vätern geschworen habe, daß ich's ihnen geben wollte. – Laß dir nicht grauen, und entsetze dich nicht; denn der Herr, dein Gott, ist mit dir in allem, das du tun wirst.«[275]

Diese Selbststilisierung zum Mose-Nachfolger, der eine bestehende Gemeinschaft auf ein unbekanntes Terrain und in eine neue Epoche ihrer Geschichte führen wird, zeigt, dass Herborts Bezugnahme auf den biblischen Text genauso der Selbstlegitimation dient. Damit lässt diese Auslegungsdebatte einerseits die progressiven Züge in seinem politischen Konzept erkennbar werden, anderseits macht sie aber deutlich, dass hier Ordnungen gegeneinandergestellt werden, die jeweils eigene Machtansprüche implizieren. Auf eine religiös begründete Ethik weist allerdings die für den Roman zentrale Frage nach dem Ort zurück, wo das Streben des Einzelnen nach Autonomie an seine Grenzen stösst: Nämlich offensichtlich dort, wo Abhängige dadurch zu Schaden kommen. Herborts Handeln im Alleingang ist zum Scheitern verurteilt: Seine Familie zerfällt, und am Ende ist es ausgerechnet die Berner Regierung, die kraft ihres Ansehens auf dem europäischen Parkett Herbort auf diplomatischem Weg aus den venezianischen Bleikammern retten und ihm die Rückkehr ermöglichen kann.

Der Roman, der durch Anspielungen auf historische Ereignisse und Entwicklungen innerhalb des Geschichtsverlaufs vorwärts- und zurückverweist und damit Analogien wie auch Differenzen zwischen den einzelnen Epochen aufzeigt, wie es für Rudolf von Tavels

273 Immanuel Kant: *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* In: ders.: *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik*. Bd. 1. Hg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt a.M. 2004 (= Werkausgabe Bd. IX), S. 53-61, hier S. 54.

274 Ebd., S. 60.

275 von Tavel: *Der Frondeur*, S. 87, vgl. Josua 1, 6 und 1, 9.

Texte kennzeichnend ist, behandelt den Umgang mit Ordnungen im Rahmen von zwei grossen Themenkomplexen: Der erste betrifft das Verhältnis, in dem der Einzelne zur Gesellschaft steht, der zweite die Frage nach den Bedingungen für einen »Systemwechsel«, das heisst hier, für den Übergang von einem autoritären Regime zu »postautoritärer demokratischer« Ordnung.[276] Die Vorstellung, dass eine Gesellschaft sich weniger von aussen verändern lasse als vielmehr durch Teilnahme an ihr in kontinuierlicher Bemühung von innen her und dass der Revolution ein »transplacement« vorzuziehen sei, also ein Transitionsprozess, der »von herrschenden Eliten und oppositionellen Gruppen gemeinsam durchgeführt« resp. »ausgehandelt« wird,[277] wird hier weder einem konservativen Evolutions- und Reformdenken entsprechend gutgeheissen noch verworfen, sondern grundsätzlich zur Diskussion gestellt. Denn das Wissen darum, dass die aus Mitgliedern der wenigen »regimentsfähigen Familien«[278] bestehende aristokratische Regierung in Herborts Jahrhundert Jagd macht auf zurückgezogen lebende, unbewaffnete Mitglieder einer Religionsgemeinschaft, die »die in ihren Augen unheilvolle Allianz von Kirche und Staat«[279] kritisiert, bildet den Hintergrund der Debatte, in der es um die grundsätzliche Frage geht, wie Veränderung möglich ist.

Rudolf von Tavels Roman weist mit der Geschichte über den unzeitgemässen revolutionären Einzelkämpfer und selbstherrlich sich überhebenden Frondeur Herbort nicht nur zurück auf den mittelalterlichen Bezugskontext von Gotthelfs Erzählung, sondern – vom Zeitpunkt der historischen Ereignisse des 17. Jahrhunderts aus gesehen – auch voraus auf die Epochenschwelle um 1800 und weiter in die Zukunft: Nämlich auf die Erscheinungszeit des Romans um 1929, als sich auf europäischer Ebene durch die Entstehung autoritärer Re-

276 Wolfgang Merkel/Eberhard Sandschneider/Dieter Segert: *Einleitung. Die Institutionalisierung der Demokratie*. In: dies. (Hg.): *Systemwechsel 2. Die Institutionalisierung der Demokratie*. Opladen 1996, S. 9-36, hier S. 9.

277 Ellen Bos: *Die Rolle von Eliten und kollektiven Akteuren in Transitionsprozessen*. In: Wolfgang Merkel (Hg.): *Systemwechsel 1. Theorien, Ansätze und Konzeptionen*. Opladen 1994, S. 81-109, hier S. 91.

278 Thomas Maissen: *Geschichte der Schweiz*. 4., korr. Aufl. Baden 2012, S. 109.

279 Beat Siebenhaar: *Die deutschen Sprachinseln auf den Jurahöhen der französischsprachigen Schweiz*. In: *Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik* 71 (2004), S. 180-212, hier S. 181. Vgl. dazu auch: Hanspeter Jecker: *Ketzer – Rebellen – Heilige. Das Basler Täufertum von 1580-1700*, Liestal 1998 (= Quellen und Forschungen zur Geschichte und Landeskunde des Kantons Basel-Landschaft, Bd. 64); sowie ders.: *Täufer*. In: *Historisches Lexikon der Schweiz.* Elektronische Publikation *HLS*. http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D11421.php [14.1.2022].

gimes und durch die Weltwirtschaftskrise politische, ökonomische und soziale Spannungen aufbauten und in der Schweiz zunehmend die Frage gestellt werden musste, welche Position gegenüber dem Geschehen im Ausland einzunehmen sei.[280] Hinsichtlich der Folgen der in diesen Jahren unternommenen Gratwanderung zwischen Anpassung resp. Kooperation einerseits und Alleingang anderseits stellte sich dann später die »Verantwortungsfrage«.[281]

Im Roman wird dem Konzept einer allmählich und schrittweise erfolgenden, gemeinsam ausgehandelten Form der Veränderung dasjenige der radikalen, rebellischen Opposition entgegengesetzt, die Herbort verkörpert. Als Einzelner stellt er sich gegen das bestehende politische System mit seiner Verflechtung von Kirche und Staat und lehnt sich auf gegen die lähmende Routine des Alltags wie auch gegen verbreitete Vorstellungen von Machbarkeit und von einer der gesellschaftlichen Stellung adäquaten Lebensführung. Zusammengefasst ist diese Auflehnungshaltung in der Verweigerungsformel »m'm«: Das Stocken im Textfluss, der Stillstand gerade beim m, in der Mitte des Alphabets, und die Betonung derselben Letter durch ihre Wiederholung nach dem Unterbruch dienen der Visualisierung dieser dezidierten Haltung. Die Bedeutungsdimensionen und die Ausdruckskraft des Einzelbuchstabens als der elementaren Einheit des Alphabets werden so ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt – ein Verfahren, von dem sich spätere Autoren inspirieren liessen, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

Sprach(zer)störerische Sprachschöpfung

Die visuelle Poesie umfasst nach Eugen Gomringers Definition neben Ideogrammen, Konstellationen, Typo- und Piktogrammen auch Dialektgedichte, die »zu den wiederentdeckungen der konkreten poesie« gehören:

> entgegen der erwartung sind sie in vielen fällen nicht nur sprechgedichte, sondern wesentlich visuelle dichtung. von dialektgedichten traditioneller art unterscheiden sie sich wie alle visuelle poesie als teil der konkreten poesie durch die bewusste beobachtung des

280 Vgl. Georg Kreis: *Die Schweiz im Zweiten Weltkrieg*. Aktualisierte Neuausgabe Innsbruck/Wien 2011, S. 36.

281 Ebd., S. 140. Vgl. dazu auch Maissen: *Geschichte der Schweiz*, S. 312f.

sprachmaterials (in mehrfacher hinsicht), womit die originalität und die sprachschöpferische basis der dialekte erst recht entdeckt werden.[282]

Die »bewusste beobachtung des sprachmaterials« im Hinblick auf die visuelle Gestaltung der Texte ist deutlich erkennbar in Ernst Eggimanns 1968 erschienenem Lyrikband *Henusode*, der das folgende, Ernst Jandl zugeeignete Gedicht enthält:[283]

.
o o o
e e e
e auso
o o o o
e e e e
dass das het müesse gsche
e e e e
o o o o
di armiarmi hutte
ee
aba
oo
eabero
eo
oe
oweh
gschetere rächt
.

Dieser Text führt zunächst ausgesprochen bildhaft den Ausdruck von Aufmerksamkeit und Empathie vor – durch mehrfache Wiederholung des o für den gerundeten Mund, das mimische Kennzeichen für Anteilnahme, und des e, das durch seine Öffnung auf der rechten Seite den Laut der Überraschung und des Mitgefühls frei werden lässt –, doch die letzte Zeile, als beiseite gesprochene oder Gedankenrede erkennbar, demontiert das bisher Gesagte.

Dass gerade bei wortreichem Sprechen und einer Ostentation von

282 Gomringer: *definitionen zur visuellen poesie*. In: ders.: *konkrete poesie. deutschsprachige autoren*, S. 165.
283 Ernst Eggimann: *Henusode. Gedichte*. Zürich 1968, S. 38.

Anteilnahme durch Emotionsausdrücke oft anderes gemeint als gesagt wird, ist in der Deutschschweizer Literatur zum Topos geworden, wie die bei Walter Benjamin wiedergegebene Anekdote über Gottfried Keller und Arnold Böcklin im Wirtshaus verdeutlicht.[284] Wer viele Worte macht, der macht sich verdächtig. Auch der vielzitierte knapp gehaltene Heiratsantrag bei Gotthelf bestätigt dies, indem er das Gegenteil hervorhebt: »Wottsch?« – »Mira«.[285]

In Eggimanns Gedicht ist es zudem die Wahl spezifischer Dialektwörter wie »armi Hutte« und »aba«, eine Sprechweise, die einer bestimmten Region, einem bestimmten Habitus und tendenziell eher dem weiblichen Geschlecht zugeordnet werden kann, die den Bezug zu Gotthelfs Texten schafft. Diese Bezugnahme dient dem Hinweis darauf, dass sich trotz des umfassenden Wandels auf zahlreichen Gebieten in einem Bereich wenig verändert hat: im Bereich des aus der Enge des Geistes und der Unbeschnittenheit des Herzens geborenen Verhaltens des Menschen gegenüber seinem Nächsten, das in Gotthelfs Erzähltexten anhand zahlreicher Beispiele verhandelt wird. Verbreitet, so legt Eggimanns Gedicht nahe, ist noch immer das mit Freundlichkeit verbrämte Ressentiment, verbreitet ist die Tendenz, Taten, deren Motiv der Eigennutz war, für solche der Nächstenliebe auszugeben, verbreitet die Befriedigung, die daraus gezogen wird, andere zu übervorteilen, verbreitet die Ausbeutung Abhängiger, Habgier, Missgunst, Borniertheit, Eigennutz, Egoismus und Gleichgültigkeit gegenüber fremdem Leid – und somit das genaue Gegenteil einer dem Menschen anteilnehmend zugewandten Haltung.

Auf die weltpolitische Ebene übertragen hat dies Kurt Marti, der wie Gotthelf als Pfarrer amtierte, im folgenden im *apero* abgedruckten Gedicht:[286]

vietnam

krawall voruss
rennt nid e maa?

284 Vgl. Walter Benjamin: *Robert Walser*. In: ders.: *Gesammelte Schriften* II.1, S. 324-328, hier S. 325 f.

285 Jeremias Gotthelf: *Wie Annebäbi Jowäger haushaltet und wie es ihm mit dem Doktern geht*. In: ders.: *Sämtliche Werke in 24 Bänden und 18 Ergänzungsbänden*. Hg. von Rudolf Hunziker und Hans Bloesch. Bd. V, Erlenbach-Zürich 1921, S. 352.

286 *apero. Politerarisches Aperiodikum*. Hg. von Egon Ammann, Sergius Golowin, Peter Lehner. H. 2, Dezember 1967, S. 5.

e göiss e schuss –
was geits mi aa?

gib d'öpfelschnitz
tue ds fänschter zue:
mr si ir schwyzz
mr möchte rueh

Dass für die modern-mundart-Autoren gerade Gotthelf zum Gewährsmann wurde, lag zunächst an der Tatsache, dass die kunstvolle Hybridsprache, die er durch die gezielte Verwendung von Dialektelementen in der Erzählprosa geschaffen hatte, bei seinen Zeitgenossen höchst umstritten war: Zwar wurde seiner Mundart »sprachliche Macht und Schönheit«[287] zugestanden, doch es wurde ihm als Unvermögen ausgelegt, dass er es unterlasse, »die Sphären reinlich zu scheiden«.[288] Die Entstehung dieser Auffassung erklärt sich aus der für die Deutschschweizer Sprachsituation typischen Verwendung zweier Idiome in verschiedenen Geltungsbereichen: Sie hatte zur Folge, dass Mundart als gesprochene Sprache, Hochsprache dagegen meist als Schriftsprache aufgefasst wurde, obwohl die Funktionsverteilung in Wirklichkeit viel komplexer ist. Walter Haas hat beschrieben, dass es bereits früh zu einer sich bis heute auswirkenden Stereotypisierung kam, die die Mundart als »Sprache des Volkes« begreift, was damit begründet wird, dass das ›Volk‹ und besonders die Vertreter des ›autochthonen‹ Bauernstandes sich in den meisten Kommunikationssituationen der Mundart bedienen.[289] Die literarische Verwendung der Mundart wurde daher lange als Normverstoss angesehen, der die Funktion hatte, »genau diese Stereotype als Bedeutungskomponente ins literarische Werk einzubringen«.[290] Dabei konnten entweder »›Textbedeutung‹ und ›Mundartbedeutung‹« übereinstimmen, etwa, wenn das Landleben thematisiert und die »Bauernsprache« Mundart verwendet wurde, was als »Parallelismus« bezeichnet worden ist, oder es wurden im Sinne einer »Abweichung« die stereotypen Vorstellungen durchkreuzt.[291]

287 Walter Muschg: *Gotthelf: Die Geheimnisse des Erzählers*. München 1931, S. 442f.
288 Ebd., S. 435.
289 Walter Haas: *Dialekt als Sprache literarischer Werke*. In: Werner Besch u.a. (Hg.): *Dialektologie. Ein Handbuch zur deutschen und allgemeinen Dialektforschung*. 2. Halbband Berlin/New York 1983, S. 1637-1651, hier S. 1637.
290 Ebd., S. 1638.
291 Ebd.

Bis weit ins 20. Jahrhundert hinein wurde jedoch der Parallelismus von vielen als einzig zulässige Form der Mundartverwendung in der Literatur angesehen. Dort, wo Dialekttexten »die Funktion als Dichtung im Volkston innerhalb der Eliteliteratur« zugeschrieben wurde, war die Auffassung verbreitet, dass sie, bedingt durch die Entscheidung für diese Ausdrucksform, keine hohe ästhetische Qualität erreichen könnten.[292] Befürworter der Mundartliteratur hielten zum Zweck der Abgrenzung gegen die Populärliteratur lange am Parallelismus sowie an der Vorstellung von ›Mundartreinheit‹ und vom ›idealen Volkstum‹ fest, sodass »innovatorische Impotenz gar zu einem Wesensmerkmal der Mundartdichtung erhoben« werden konnte.[293]

Die Weigerung Gotthelfs, »die Sphären reinlich zu scheiden«,[294] wird damit als Provokation erkennbar. Kritisiert wurden von manchen Rezipienten diejenigen Stellen in seinen Texten, in denen er im selben Satz Hochsprache und Dialekt abwechselnd einsetzte oder Dialektwörter mit standardsprachlichen Vokalen, Konsonanten und Endungen versah. So entstanden Mischformen, und dies bedeutete, wie Philipp Theisohn in seiner Lektüre von *Annebäbi Jowäger* gezeigt hat, die Infragestellung der von den Kritikern geforderten »Trennung von identitärer Mundart und reflektierender Hochsprache«:

> Die Sprachebenen korrelieren somit nur *graduell* mit den Erzählebenen, was wiederum bedeutet, dass die Verantwortung für den Wechsel vom Berndeutschen zum Hochdeutschen (und umgekehrt) nicht im Wechsel von dargestellter Welt zu darstellender Rede, sondern in einer *grundsätzlichen Disposition des Erzählmediums*, in einer prinzipiellen Durchlässigkeit gegenüber dem Dialekt zu suchen ist.[295]

292 Ebd., S. 1646.

293 Ebd.

294 Muschg: *Gotthelf: Die Geheimnisse des Erzählers*, S. 435. Die bisherigen umfangreicheren Studien zu Gotthelfs Sprache entstanden in der Zeit bis in die 1960er Jahre. Darunter Fritz Huber-Renfer: *Berndeutsch und Hochdeutsch im Werk Jeremias Gotthelfs*. In: *Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde* 17 (1955), H. 1, S. 1-18; sowie Werner Günther: *Neue Gotthelf-Studien*. Bern 1958. Zwei neuere exemplarische Studien: Philipp Theisohn: *Die erzählerische Funktion der Mundart. Sprachebenen in Gotthelfs »Erdbeeri Mareili«*. In: Sprachspiegel 69 (2013), H. 4, S. 108-116; sowie ders.: *Doktern. Mundart, Medien und Medizin in Gotthelfs »Anne Bäbi Jowäger« (1843/44)*. In: Aeberhard/Battegay/Leuenberger (Hg.): *dialÄktik*, S. 23-47.

295 Theisohn: *Doktern. Mundart, Medien und Medizin in Gotthelfs »Anne Bäbi Jowäger« (1843/44)*, S. 27.

Unter dem Titel *Gotthelf als Sprachzerstörer* schrieb Sergius Golowin im *apero*-Heft über die Reaktionen auf die poetische Verfahrensweise Gotthelfs: »Seine zeitgenössischen Gegner tobten in offenen Beschimpfungen. Der Dichter beleidige ›die Schriftsprache‹, diese ›Tochter der Bildung unserer Zeit‹, so 1839 das ›Intelligenzblatt für die Stadt Bern‹. Wer so Bücher verfasse, der vollführe ›eine Weihe des Gemeinen‹«.[296] Diese Ansicht, so Golowin, habe sich jedoch nicht allein auf die Sprache selbst, sondern auch auf die Inhalte von Gotthelfs Texten bezogen:

> »Jemand vom Lande hat versichert, dass er den ›Bauernspiegel‹ im Emmental oft zu frivolen Zwecken habe zitieren hören«. Man warf Gotthelf vor, er rede über ernste Dinge »mit einem spöttelnden Lächeln, gerade als wenn er Eulenspiegelgeschichten erzählte«; dies tue er erst noch im »gemeinsten bernischen Dialekt« und betreibe dabei die »niederträchtigste Misshandlung der Schweizergeschichte«.[297]

Hierauf Bezug nehmend, sagte Walter Vogt in seiner Eröffnungsrede zum »Mundartabend« von 1967, die hier versammelten Autoren hätten sich vorgenommen, den Zuhörern dasjenige »als Kunst, also als künstlich, zu verkaufen«, was sie »als vollkommen natürlich vom Munde gehend anzusehen« gewohnt seien:

> Es besteht nämlich der begründete Verdacht, es könnte sich mit der Annahme, dass uns der Dialekt so ganz natürlich, sozusagen biologisch von den Lippen rinnt, ähnlich verhalten wie mit der Schweizer Staatsideologie, dass wir der Staat und alles was eine Regierung unternimmt ganz persönlich unser Wille sei.[298]

Wie Vogts Anspielung auf die Verbindung von Mundartdiskurs und Volkstums-Ideologie zeigt, ist das Verhältnis der Mundart zur Hochsprache nicht nur für die Literatur in der Deutschschweiz ein zentrales Thema. Die historisch keineswegs stabile, nirgends verbindlich geregelte Stellung des Dialekts gegenüber der Standardsprache wird bis in die Gegenwart in verschiedenen Zusammenhängen gesellschaftlich immer wieder neu ausgelotet. Schon im 19. und dann vor allem im

296 Sergius Golowin: *Gotthelf als Sprachzerstörer*. In: *apero.* Heft 2, S. 4.
297 Ebd.
298 Walter Vogt: *modern mundart*. In: ebd., S. 2-4, hier S. 2.

frühen 20. Jahrhundert wurde die Debatte über die Mundart geführt: zunächst als Reaktion auf den angesichts von Moderne und Verstädterung diagnostizierten Verlust ›natürlicher‹ Authentizität und ab Ende der 1930er Jahre dann im Zuge der Geistigen Landesverteidigung als einer Abwehrbewegung gegen die befürchtete kulturelle und in letzter Konsequenz kriegerische Vereinnahmung.[299] Damit erwies sich der Dialekt auch als eine politische Angelegenheit, der bis in die Gegenwart im Kontext mancher Diskussionen nationale Bedeutung beigemessen wird. Im Gegensatz zur Situation in Deutschland wird hier im Dialekt häufig eine kulturelle und politische Identität ausgemacht: Er wird als das vorgeblich ›Eigene‹, ›Authentische‹ dargestellt, das den direkten Ausdruck von Emotionen[300] und eine unverstellte ›Natürlichkeit‹ in der alltäglichen Kommunikation gewährleistet, das Hochdeutsche dagegen als das ›Fremde‹, als aufgezwungenes Instrument der Institutionen.

In literarischen Texten jedoch entwickelte sich bereits ab 1900 – im Sinne einer Gegenbewegung zur Verwendung des Dialekts in der Heimatliteratur – ein neuer Umgang mit der Mundart, der durch die avantgardistischen Strömungen der Moderne geprägt war. Dieser Vorgang, der die starre Diglossie aufbrach und damit den zeitgenössischen sprachpflegerischen Bemühungen entgegenarbeitete, zeigt sich in Ansätzen bei Friedrich Glauser und später bei Friedrich Dürrenmatt, zuvor jedoch bereits im Werk Robert Walsers: Die Mundart durchdrang seinen Diskurs immer häufiger und wurde zum ironisch-kritischen Element. Damit stellte er sich auch gegen die Normierungsbestrebungen im Rahmen der Mundartbewegung der Zeit, die auf die strikte Trennung zwischen dialektaler und hochsprachlicher Literatur abzielten.[301] Es entstanden dabei, wie bei Gotthelf, Formen, die weder der einen noch der andern Varietät zugeordnet werden können und gerade dadurch ihre ästhetische Wirkung entfalten – nicht zuletzt in ihrem zitathaften Rückbezug auf die Tradition der literarisierten Mundart, wie eine Stelle aus *Jakob von Gunten*

299 Vgl. Michael Böhler: *Das Verhältnis der Deutschschweizer Autoren zur Schriftsprache*. In: Klaus Pezold (Hg.): *Geschichte der deutschsprachigen Schweizer Literatur im 20. Jahrhundert*. Berlin 1991, S. 309-318, hier S. 311.

300 Diese Vorstellung hat Peter von Matt als »Kitsch« bezeichnet in: ders.: *Der Dialekt als Sprache des Herzens? Pardon, das ist Kitsch!* In: *Der Tagesanzeiger*, 16.10.2010. http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/diverses/Der-Dialekt-als-Sprache-des-Herzens-Pardon-das-ist-Kitsch-/story/12552220 [14.1.2022].

301 Vgl. Rudolf Schwarzenbach: *Die Stellung der Mundart in der deutschsprachigen Schweiz*. Frauenfeld 1969, S. 137-184.

zeigt: »An seinem Gesicht kann er, glaube ich, noch ziemlich lange doktoren, was ich ja eigentlich durchaus nicht wünsche, und doch wünsche.«[302]

In den 1960er Jahren wurde der Dialekt durch die modern-mundart-Autoren dann aus dem konservativen, auf ethnischen Essentialismus zielenden Klima, das in der Dialektlyrik immer noch herrschte, herausgelöst. Als Programm lesbar ist im zweiten *apero*-Heft daher die *hommage à tavel* von Ernst Eggimann:[303]

hommage à tavel

jä gäll so geits
es geit u geit
bis nümme geit

wes nümme geit
de geits de glich
jä gäll so geits

Es ist heute noch möglich, im Dialekt zu schreiben – so könnte man das Gedicht, das den Titel des ersten Mundartromans von Rudolf von Tavel zitiert, in diesem Erscheinungskontext lesen –, und zwar gerade auf der Basis einer Auseinandersetzung mit den Arbeiten dieser früheren Autoren. Wenn, wie Dieter Fringeli in einem Essay geschrieben hatte, der im *apero* teilweise wiederabgedruckt wurde, »die grössten unserer Mundartdichter durch ihre Beförderung zu ›Vaterlandshelden‹ erledigt wurden und die heutige Mundartdichtung zu einem Tummelplatz des Epigonentums und des Dilettantismus geworden ist«,[304] so musste man sich genau diesen »grössten« Dichtern erneut zuwenden. Es galt also, Gotthelf und von Tavel neu zu lesen: Gotthelfs Texte sollten befreit werden von der Tendenz der Bearbeitungen für Hörspiele und Filme in den 1940er und 50er Jahren, die sprachlichen Widerstände und thematischen Untiefen einzuebnen. Und die spezifischen poetischen Verfahren Gotthelfs sollten studiert werden. Als Ziel dieser neuen ästhetischen Urbarmachung

302 Robert Walser: *Jakob von Gunten. Ein Tagebuch*. Frankfurt am Mai 1985, S. 33.
303 In: *apero.* Heft 2, S. 18.
304 Dieter Fringeli: *Agonie der Mundartdichtung*. In: *apero.* Heft 2, S. 48. Der Essay war bereits zuvor in der Nationalzeitung (Nr. 204, 7. 5. 1967) erschienen.

der Mundart gab Walter Vogt in seiner Eröffnungsrede an, es sei zwar ein Wagnis, aber dennoch wichtig, das Berndeutsch zu schreiben, das »einige Hunderttausend sprechen und verstehen«, denn »diese haben nicht einmal besondere Freude daran, dass in dieser Stadt, in diesem Land überhaupt geschrieben oder gar gedacht wird …«.[305] Es ging also darum, eine zeitgemässe Sprache zu finden, um genau dieser von manchen Zeitgenossen gefürchteten Neigung folgen zu können: zu denken, zu schreiben und Kritik an der »Schweizer Staatsideologie« zu üben.

Vom »Sprachzerstörer« Gotthelf und von Rudolf von Tavel, der seine Mundarttexte mit Elementen aus dem Hochdeutschen und vor allem auch aus dem Französischen und sogar aus dem Englischen versah, und zwar stets ohne Übersetzung oder Glossar, war also zunächst zu lernen, welches poetische Potential die widerständige ›Unreinheit‹ der literarischen Sprache entfalten konnte.[306] Eggimann hat ausgeführt, dass er beim Versuch, »wieder von der gesprochenen Sprache« auszugehen, auf innere Widerstände stiess und dass es schwierig gewesen sei, sich vom Einfluss der »Balzli-Gotthelf-Sendungen« zu befreien: »Erst als ich wieder Gotthelf las, gelang es.«[307] Die Lektüren der poetisch hochkomplexen Texte der Vorgänger führten die modern-mundart-Autoren dazu, das bisherige Vokabular des literarischen Dialekts durch Elemente der zeitgenössischen »Umgangssprache«, Neologismen und zuweilen durch eine dem Dialekt fremde Syntax zum Zweck einer Störung, einer Irritation zu erweitern. Dies zeigt der folgende Ausschnitt aus *8 x vietbärn* von Kurt Marti:[308]

»IBM
    IBM
        IBM«:
e wält
i dere keis gresli
meh wachst

305 Ebd., S. 3 f.

306 Vgl. dazu Pedro Lenz: *Hören wir auf, Mundart gegen Hochdeutsch auszuspielen*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 8. Mai 2011. http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/hoeren-wir-auf-mundart-gegen-hochdeutsch-auszuspielen-1.10505467 [14. 1. 2022].

307 Ernst Eggimann: *Nachwort.* In: ders.: *Henusode*, S. 45-47, hier S. 45.

308 Aus: Kurt Marti: *8 x vietbärn*. In: ders.: *Rosa Loui. vierzg gedicht ir bärner umgangsschprach*. 4. Aufl. Neuwied und Berlin 1972, S. 25.

drfür aber
liechtzyklame
us plexi
us nylon
– und napalm

Thematisch korrespondierte mit dieser Irritation die Durchkreuzung der Erwartung, das jähe, schockierende Umschlagen des vermuteten Verlaufs ins Gegenteil: Die plötzliche Konfrontation unterschiedlicher Bildbereiche vergegenwärtigt das Einbrechen der Katastrophe, wie in Kurt Martis Zeilen »liechti rägetropfe falle / radioaktiv«.[309] Viele modern-mundart-Gedichte enthalten wie die Chansons von Mani Matter eine Pointe: Allerdings lässt sie meist das Lachen gefrieren. Damit bestätigt sich hier, was Heimito von Doderer im Vorwort zu *hosn rosn baa* von Achleitner, Rühm und Artmann geschrieben hatte: Dialektdichter wie Ludwig Thoma seien im Dialekt »behaust« gewesen und hätten »die verbindlichen Begleiterscheinungen alles Mundartlichen« genossen, »sein Behaglich-Anbiederndes, das zugleich den Fühler vorstreckt, um zu erfahren, ob der Andere auch ›von da‹ sei, und auf jeden Fall diese Qualität betont«. Im Gegensatz dazu seien die drei jungen Autoren »keine Dialektdichter«; sie hätten aber »Dichtungen im Dialekt geschrieben«, darunter viele, denen »ein parodistischer, ein den Dialekt selbst parodierender Charakter« eigne: »Das läßt an Karl Kraus denken, aber nie an Stelzhamer oder Thoma.«[310]

Eugen Gomringer hat für die neuen Dialektgedichte als charakteristisch bezeichnet, dass sie die Wörter »nach konkret-konstellativer weise« anordnen, wodurch der »nachteil des nichtverstandenwerdens« durch die »wahl weniger elemente relativiert« wird.[311] Durch ihre ungewohnte »schriftliche form« und die neuartige Anordnung präsentierten bekannte Wörter »sich als unübliche buchstabenkombinationen«, und zu erwarten sei, dass »gerade deshalb der sinn der wörter neu ins bewusstsein dringt«.[312] Deutlich erkennbar ist dies etwa beim folgenden Gedicht von Achleitner:[313]

309 Kurt Marti: *früelig*. In: ders.: *Rosa Loui*, S. 13.
310 Diese und die vorangehenden Zitate in: Heimito von Doderer: *Drei Dichter entdecken den Dialekt*. In: *hosn rosn baa*, S. 5 f., hier S. 5.
311 Eugen Gomringer: *charakteristika der gebräuchlichsten formen der konkreten poesie. dialektgedicht*. In: ders.: *zur sache der konkreten I. konkrete poesie*, S. 123-133, hier S. 127.
312 Ebd.
313 Achleitner: *prosa, konstellationen, montagen, dialektgedichte, studien*, S. 115.

in oaschdoa
sai reladiwidedsdeori
is naddialö koa bledsin

wia sainazaid
oanigö
gmoad haom

Was »sainazaid« als fremd bezeichnet und verfolgt wurde, der Name, dessen Träger und seine Tätigkeit, wird jetzt bis zur Unkenntlichkeit in den Dialekt eingemeindet – als wäre nichts gewesen. Achleitner schrieb in *hosn rosn baa* über die Gründe für die Wahl des Dialekts als Sprache der Dichtung: »sein besonderer reichtum an wörtern die konkretes bezeichnen, seine vorliebe für die behauptung (der sprachliche ablauf geschieht selten in sätzen und logisch), sein hang zur wiederholung, ergeben eine vielzahl von gestaltungsmöglichkeiten.«[314] Gerhard Rühm ergänzte: »in den dialektgedichten sollten (unter anderem) durch ungewohnte konfrontation der begriffe neue wirkungen erzielt werden, der dialekt schien in dieser hinsicht durch seine phrasenhafte redeweise eine besondere chance zu bieten.«[315] Zur Wahl einer modifizierten »phonetischen schreibweise (mit den buchstaben unseres alphabets)« erläuterte Achleitner, diese könne »natürlich nur bedingt die lautliche gestalt der wörter wiedergeben, obwohl sie einen höheren grad der präzision erreicht als die üblichen dialektschreibungen.«[316]

Eggimann schrieb zur Frage der Verschriftung im Nachwort zu seinem Gedichtband, er habe versucht, nicht »die dem Hochdeutschen angenäherte Schreibweise von Tavels«[317] nachzuahmen, die Vogt in seiner Eröffnungsrede kritisiert hatte, sondern

> jeweils das Zeichen zu wählen, das mir dem gesprochenen Laut am nächsten schien. Und wie sollte man die Wörter abtrennen? so: gli chume nioiz bett oder glichumenioizbett? Da alles gebunden wird,

314 In: *rosn hosn baa*, S. 141.
315 Ebd., S. 143.
316 Ebd., S. 141.
317 Vogt: *modern mundart*. In: *apero*. Heft 2, S. 2-4, hier S. 3.

> wäre die zweite Schreibweise die richtigere. So sind diese ein wenig dadaistischen Texte entstanden.[318]

Wortschlangen wie »jaswottoömuwidersischnidzumsägewiswiderwott« verbildlichen die Atemlosigkeit des Geschwätzes und die Unreflektiertheit im floskelhaften Sprechen des Alltagsjargons.[319] Die ungewohnte Verschriftung dient aber nicht nur der Verfremdung des als vertraut Angenommenen und der Infragestellung von Gewissheiten. Betont wird damit auch die grundsätzliche Deutungsoffenheit und Interpretierbarkeit von Texten, die bereits mit der Beantwortung der Frage beginnt, welcher Sprache ein Text zuzuordnen sei und ob man diese Sprache beherrscht. Walter Vogt hat das im letzten seiner *füüf bäärndütsche thägxte* im *apero* vorgeführt:

> schene heisst kale. juzzi no giiromutsch bedüttet albaranoreede. mottoguzzi heisst abadatsch. frenopetiile heisst abadojewitsch, allerdings scho widr inere andere schpraach. schene isch tschpraach füre-n-ummgang mit abramuzz, juzzi die für-e-n-umgang mit alfaderoode, götterschpraach. […] so hani prakktischsch für alli läbensberiiche mini eigeni kunschtschpraach xawopetiil und rammnokodaades, mippishäär unbekannte rapptopräzisioone und mikkropetiil …
> oder uf griechisch: dr geischscht wäit wo-n-er will.[320]

Unterstützt wird diese Tendenz zur Destabilisierung von Seh- und Lesegewohnheiten durch die Tatsache, dass die phonetische Schreibung des Dialekts zu starken Verfremdungen der Gestalt der Wörter führt. Dies zeigt sich hier (»mippishäär«) wie auch in einem anderen Text von Vogt, in dem steht: »bärn hekke see.«[321] Das »Phänomen, dass die gesprochene Sprache in ihrer Kontinuität eine Vielzahl von kontextvarianten Lautrealisationsmodi kennt«, wird in Sanskrit-Grammatiken mit dem Begriff »sandhi« bezeichnet.[322] Martin Frank hat es später für seine Romane und das Langgedicht *MLÄDER MAASI FATER* poetologisch fruchtbar gemacht.[323]

318 Eggimann: *Nachwort*. In: ders.: *Henusode*, S. 45-47, hier S. 46.
319 Vgl. ebd., S. 41.
320 Walter Vogt: *(5.)*. In: *apero*. Heft 2, S. 22f.
321 Walter Vogt: *bäärn*. In: ebd., S. 22.
322 Simon Aeberhard: *Zur Kenntlichkeit verfremden. Die Berndeutschtexte von Martin Frank*. In: Aeberhard/Battegay/Leuenberger (Hg.): *dialÄktik*, S. 207-219, hier S. 218.
323 Martin Frank: *MLÄDER MAASI FATER*. In: ebd., S. 195-206.

Die Veränderungen in der Wahrnehmung der Sprache und im Umgang mit ihr thematisierte Walter Vogt in seiner Skizze *bäärn* ebenfalls im *apero* in einer ironisch gefärbten Reflexion:

> me seit hüt »nun« u bildet zzuekumfft mit »wäärde«. […] mee u mee empfinde mr üsi alltagsschpraach als museaal. de hätte mr de usserem nazionalschtollz u dr nationaalhümne o no tschpraach vrloore. Aber ohoo! ersch soo si mer offen für das ummgreiffende![324]

Vogts Beispiel bezog sich mit dem Hinweis auf das »Ummgreiffende« auf die von den modern-mundart-Autoren diskutierte Frage, welche poetischen Verfahren ermöglichen konnten, Dialekttexte für aktuelle Themen zu öffnen, die in ihnen bisher nicht verhandelt worden waren. Der Schlüsselbegriff aus Karl Jaspers' Vorlesungen über *Vernunft und Existenz*[325] verweist auf das kritische Denken eines der wenigen in der NS-Zeit in Deutschland verbliebenen und nicht korrumpierten Wissenschaftler und Philosophen. Für die modern-mundart-Autoren wurde er zur Referenzfigur, weil er sich Problemen, die die 68er-Generation beschäftigten – darunter die atomare Bedrohung und die Demokratieentwicklung in Europa –, ernsthaft stellte.

324 Walter Vogt: *bäärn*. In: *apero*. Heft 2, S. 22.
325 Karl Jaspers: *Vernunft und Existenz. Fünf Vorlesungen gehalten vom 25. bis 29. März 1935*. Groningen 1935, S. 28-49.

»lenoirstukasortakiel«. Oulipo und literarische Postmoderne

Theorie und Praxis der contrainte bei Georges Perec

Am 17. Oktober 1982 wurde im Asteroidengürtel zwischen Mars und Jupiter der Kleinplanet 2817 entdeckt und »Perec« genannt, wie man der Webseite des Minor Planet Center am Harvard & Smithsonian Center for Astrophysics entnehmen kann:

> Named for Georges Perec, who wrote a 300-page novel »La Disparition« (Paris, 1969) without using the letter »e«. This »eccentricity« would seem to suit him to studies of minor planets. Name proposed by the discoverer, following a suggestion by J. Meeus.[1]

Der Begriff der »eccentricity« hat hier eine doppelte Bedeutung und ist damit Teil eines Wortspiels, das erklärt, warum man Perec gerade für diesen Text aus seinem an ausserordentlichen Arbeiten reichen Werk mit der Aufnahme in die Reihen der Sterngucker und Planeten-Entdecker ehrte: Erstens ist »eccentricity« in der Astronomie ein mit dem Symbol *e* dargestellter Parameter, der angibt, um wie viel die Bahn eines Himmelskörpers um einen anderen Körper vom idealen Kreis abweicht.[2] Und zweitens ist, was der Autor Perec mit *La disparition* leipogrammierend bewerkstelligte, tatsächlich »exzentrisch« – es liegt weit ausserhalb des Gewohnten und Erwartbaren.

Darüber hinaus ist der Gedanke einer Verbindung zwischen literarischem Schaffen und Erforschung des Kosmos in Perecs Arbeit auch wirklich präsent: Mit der Vorstellung von der »Cosmogonie fondée

1 Lutz D. Schmadel: *Dictionary of Minor Planet Names*. 6. Ed., Vol. 2. Berlin/Heidelberg 2012, S. 218. Vgl. dazu: http://www.minorplanetcenter.net/iau/lists/MPNames.html [14. 1. 2022].

2 Vgl. John Lewis: *Physics and Chemistry of the Solar System*. San Diego 1995, S. 356. https://books.google.co.uk/books?id=35uwarLgVLsC&pg=PA281&dq=%22their+orbital+eccentricities+lie+mostly+between%22&hl=en&sa=X&ei=PjsYVYy3MsWoPJjRgYgP&ved=0CCEQ6AEwAA#v=onepage&q=%20eccentricities&f=false [14. 1. 2022].

sur les lettres«[3] und von der Möglichkeit des Menschen, den einst welterschaffenden Text aus Gottesnamen durch verschiedene Verfahren der Kombination der Buchstaben des Bibeltextes zu rekonstruieren, hat Perec sich im Vorfeld der Arbeit an *La disparition* eingehend befasst. In seiner *Histoire du lipogramme* schrieb er dazu, ein letzter Rest des »fièvre exégétique des Cabbalistes« sei in der Tätigkeit des Leipogrammierens noch erkennbar.[4]

Wenn die Welt aus Buchstabenkombinationen erschaffen ist, die man als solche aber nicht mehr direkt wahrnehmen kann, dann sollte man auch mittels Buchstabenkombinationen auf ihre Bauformel zurückschliessen können: Man hat es mit einem codierten Text zu tun, der zu entschlüsseln ist. In *La disparition* erweist sich die Hautpfigur Anton Voyl als Experte für die Dechiffrierung bestimmter Codes: Am Rand des Billardtischs in der Villa von Augustus B. Clifford in Azincourt zeigt sich plötzlich eine »inscription«,[5] die Voyl als »signal«[6] deutet und dazu ausführt, man müsse zunächst ein »transcrit« erstellen und danach ein »traduit«.[7] Auf die Frage, ob er glaube, dass man angesichts der vielen Unbekannten die Bedeutung des »signal« wirklich enträtseln könne, antwortet er:

> – Pourquoi pas? D'aucuns l'ont fait avant nous: Champollion, mais aussi Laranda, Arago, Alcala, Riga, Riccoboni, Von Schönthan, Wright. Au vrai, la signification apparaît, mais, disons, plus ou moins loin, dans un futur plus ou moins flou, dans un flou plus ou moins vacillant.[8]

Champollions Entzifferung der Hieroglyphen wird hier gleichgesetzt mit der Arbeit von Leipogrammatikern wie Nestor von Laranda, Alcalá y Herrera und Wright, deren Werke Perec in der *Histoire du Lipogramme* erwähnt hatte.[9] Damit wird der entscheidende Unterschied verschwiegen: Champollion hatte mit dem Stein von Rosetta eine Dekodierungshilfe zur Hand, er konnte davon ausgehen,

3 Das Notizheft ist erhalten im Nachlass Georges Perecs: Bibliothèque Nationale, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal: Fonds Georges Perec, boîte 109, »Histoire du lipogramme«, S. 53^{v}.
4 Georges Perec: *Histoire du lipogramme*. In: Oulipo: *La littérature potentielle. (Créations Re-créations Récréations)*. Paris 1973, S. 77-93, hier S. 77*f*.
5 Georges Perec: *La disparition*. Paris 1969, S. 194.
6 Ebd., S. 195.
7 Ebd., S. 194.
8 Ebd., S. 195.
9 Perec: *Histoire du lipogramme*, S. 81, S. 82, S. 91.

dass im rätselhaften Text, den er vor sich hatte, alle Zeichen des ihm zunächst noch unbekannten Schriftsystems verwendet wurden, und zudem standen ihm für die Transkription auch alle Buchstaben des griechischen Alphabets zur Verfügung.[10] Die Leipogrammschreiber dagegen versuchen die ›Entschlüsselung‹ unter einer einschränkenden Bedingung, die Perec mit dem folgenden Ausdruck bezeichnete:

[la lettre cachée][11]

Welche Auswirkungen dies auf Anton Voyls Chancen hat, den Klartext herzustellen und seinen Sinn zu erschliessen, ist das Thema von *La disparition*. Darauf soll weiter unten ausführlicher eingegangen werden.

Die Arbeit an Leipogrammen bildet einen Teil von Perecs intensiver Auseinandersetzung mit den Buchstaben, bei der den Lettern H, V, W und X ein besonderer Stellenwert zukommt. Diese sollen daher nun zunächst genauer betrachtet werden, wobei die Frage im Mittelpunkt steht, aus welchen Überlegungen und welchen Arbeiten sich die »exzentrische« Beschäftigung mit den Buchstaben entwickelte.

»L'Histoire avec sa grande H«

Bei der Aushebung zum Militärdienst wurde Perec 1957 für tauglich erklärt, ins XVIIIe Régiment des Chasseurs Parachutistes einzutreten, was er, freiwillig-unfreiwillig, denn zum Fallschirmspringen durfte man nicht gezwungen werden, auch tat.[12] Die Zugehörigkeit zu den Fallschirmjägern in dieser Zeit konnte, wie allen bekannt war, bedeuten, dass man an dem von Frankreich nie als Krieg bezeichneten Einsatz in Algerien teilnehmen musste.[13] 1957, in der »Schlacht von Algier«, gingen französische Soldaten und vor allem die Fallschirm-

10 Vgl. dazu Jean François Champollion: *Lettre à M. Dacier, secrétaire perpétuel de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres, relative à l'alphabet des hiéroglyphes phonétiques employés par les Égyptiens pour inscrire sur leurs monuments les titres, les noms et les surnoms des souverains grecs et romains*. Paris 1822. Faksimile-Nachdruck. Mit einem Nachwort von Hans Wolfgang Müller. Aalen 1962.

11 Notizheft, erhalten im Nachlass Georges Perecs: Bibliothèque Nationale, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal: Fonds Georges Perec, boîte 109, »Histoire du lipogramme«, S. 53v.

12 Vgl. David Bellos: *Georges Perec: A Life in Words*. Boston 1993, S. 184.

13 Vgl. ebd., S. 185.

jäger mit grosser Brutalität gegen die FLN vor und verübten im Sinne der »Französischen Doktrin« und der damit verbundenen asymmetrischen Kriegsführung Folterungen, Verschleppungen und Morde,[14] die erst Jahrzehnte später von offizieller Seite zugegeben und verurteilt wurden. Pierre Nora hat 2002 folgende Parallelen gezogen:

> In Sachen Vichy hat der französische Staat jahrzehntelang starr und stur gelogen. Er hat seine eigene Verantwortung geleugnet. Beim Algerienkrieg ist es ähnlich. Was heute an den Tag drängt und im Bewusstsein rumort, ist weniger die Grausamkeit des Kriegs denn die von Staats wegen geduldeten Verbrechen, die Unrechtsjustiz, die Folter und die Vergewaltigungen. Der französische Staat hat Verbrechen geschehen lassen, von denen wir alle gewusst haben. Das macht die Sache so peinlich. Jedermann wusste, dass Folter damals zum Alltagsgeschäft der Armee gehörte. Die Erinnerung an den Algerienkrieg ist besonders kompliziert, weil sich verschiedene Erinnerungen überlagern. Nehmen Sie die Debatte neulich in der Nationalversammlung: Ein Abgeordneter schlägt vor, den 19. März zum nationalen Gedenktag zu machen.
> Das ist der Tag, an dem die algerische Selbstständigkeit begann. Am 19. März sind die Verträge von Evian in Kraft getreten, nach denen »alle bewaffneten und militärischen Auseinandersetzungen« in Algerien enden sollten. Für manche hat der Krieg damals erst begonnen![15]

Die Verbrechen in Algerien blieben, ebenso wie das Massaker der Pariser Polizei während der grossen Demonstration von Algeriern 1961, »caché«: Und so lautete daher auch der Titel des 2005 in Cannes prämierten Films von Michael Haneke, der diese Tatsache zum Thema macht.[16]

Perec beantragte, vom Einsatz in Algerien ausgenommen zu werden, was ihm, da sein Vater im Zweiten Weltkrieg für Frankreich

14 Vgl. dazu u.a. Herfried Münkler: *Der Wandel des Krieges. Von der Symmetrie zur Asymmetrie*. Velbrück 2006; Mohammed Harbi/Benjamin Stora (Hg.): *La guerre d'Algérie 1954-2004. La fin de l'amnésie.* Paris 2004; Benjamin Stora: *Les guerres sans fin. Un historien, la France et l'Algérie.* Paris 2008.

15 Jacqueline Hénard: *Untergang einer Staatslüge. Vierzig Jahre nach dem Ende des Algerienkrieges. Ein Gespräch mit dem französischen Historiker Pierre Nora über die Wunden der Geschichte*. In: *Die Zeit*. 12/2002, 14. März 2002. http://www.zeit.de/2002/12/Untergang_einer_Staatsluege [14.1.2022]

16 Michael Haneke: *Caché*. Les Films du Losange/Wega Film. Frankreich/Österreich/Deutschland/Italien 2005.

gefallen war, zugestanden wurde.[17] Als Perec nach der militärdienstlichen Ausbildungszeit im Südwesten Frankreichs nach Paris zurückkehrte, lernte er Roger Kleman kennen. Dieser war Anhänger der Union des étudiants communistes. Er diskutierte mit Perec deren Prinzipien, Ziele und Methoden und sprach sich dafür aus, stets das grosse Ganze in den Blick zu nehmen und es im Denken nicht an Kohärenz fehlen zu lassen.[18] Die beiden beschlossen 1959, mit Freunden eine Zeitschrift für Kultur und Politik zu gründen, die das folgende Jahrzehnt in ähnlicher Weise mitbestimmen sollte wie Sartres *Les Temps Modernes* die Jahre seit 1945: Das Ziel war, auf einer stabilen theoretischen Basis eine marxistisches Neubewertung der Kultur vorzunehmen.[19] Man war der Ansicht, Louis Aragons Wochenzeitung *Les Lettres françaises*, die der Kommunistischen Partei Frankreichs (PCF) nahestand, habe sich als sowohl stalinistisches als auch eklektisches Organ erwiesen und damit disqualifiziert.[20] Unter den mehr als 40 Mitarbeitern der vorgesehenen neuen Zeitschrift waren Claude Burgelin, Marcel Bénabou, Jean Crubellier, Pierre Getzler und Jacques Lederer, die in Perecs Leben und Werk auch später eine wichtige Rolle spielen sollten.[21]

Zwar wurde die Gruppe von keiner Partei finanziert, aber es war auch klar, dass sie nie in irgendeiner Weise gegen die PCF Position beziehen würde.[22] Damit die im Kollektiv vorgenommene Arbeit an der Zeitschrift nicht ins Chaos mündete, wurden für die sechs Kultursparten Kino, Jazz, Musik, Malerei, Roman, Theater je eine Arbeitsgruppe geschaffen.[23] Perec war Leiter der Arbeitsgruppe »Roman«[24] und zudem als eine Art Generalsekretär verantwortlich für den »Index«, einen Satz alphabetisch geordneter grosser Karteikarten, die Angaben zu jedem einzelnen Mitglied der Gruppe enthielten wie auch zu bestimmten Nichtmitgliedern, die man für eine Mitarbeit ge-

17 Bellos: *Georges Perec: A Life in Words*, S. 185.
18 Ebd., S. 203.
19 Ebd., S. 205.
20 Ebd., S. 206.
21 Ebd.
22 Ebd.
23 Vgl. Perecs Ausführungen unter dem Titel *LA LIGNE GÉNÉRALE Principes d'organisation* vom 11. Dezember 1959, erhalten im Nachlass Georges Perecs: Bibliothèque Nationale, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal: Fonds Georges Perec, Blatt 92,11. Vgl. dazu Bellos: *Georges Perec: A Life in Words*, S. 207.
24 Vgl. Perecs Ausführungen unter dem Titel *LA LIGNE GÉNÉRALE Principes d'organisation* vom 11. Dezember 1959, erhalten im Nachlass Georges Perecs: Bibliothèque Nationale, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal: Fonds Georges Perec, boîte 92, Blatt 92,11.

winnen oder von ihr fernhalten wollte.[25] Perec entwickelte ein ausgeklügeltes System, wie Bibliographien, Leselisten und Notizen zu Leseerfahrungen abgelegt und wiedergefunden werden konnten.[26] Diese Erfahrungen kamen ihm später zustatten, als er wissenschaftlicher Archivist am Centre national de la recherche scientifique wurde und dort ein neues Indexierungssystem entwerfen sollte,[27] und sie wurden auch kennzeichnend für seine literarische Arbeit.

Zunächst jedoch stand die zu gründende Zeitschrift im Zentrum der Aufmerksamkeit, die nach Eisensteins Film, von dem mehrere Mitglieder der Gruppe begeistert waren, *La Ligne générale* heissen sollte. Dieser Name bezeichnete in der Folge auch die Gruppe selbst und ihre Ziele.[28] Im Entwurf für ein *manifeste* der *Ligne générale*, der sich in Perecs Nachlass befindet, heisst es:

> Nous avons eu dix ans, sept ans, cinq ans pendant la guerre. Nous avons grandi dans une paix sinistre. Nous tentions de nous raccrocher à quelques souvenirs, à ce qu'il y avait eu avant, à ce que nous faisait espérer que le bonheur, l'enthousiasme, l'exaltation n'étaient pas morts: la Libération, la Résistance, le Front Populaire, le Surréalisme …
> Mais qu'avons-nous vécu? La Guerre de Corée, la Guerre d'Indochine; nous ne voulons plus de la Guerre d'Algérie, nous ne voulons pas du fascisme. Nous ne voulons pas que les choses se passent loin de nous. Nous ne voulons pas attendre. Nous ne voulons plus étouffer. Nous exigeons. Nous avons cru à la révolte. Nous croyons à la Révolution.
> Nous avons attendu une culture qui implique la réconciliation entre l'homme et le monde et non pas une mystification lachement acceptée; une culture qui rende compte, et du monde, et de l'homme, qui soit le reflet quotidien d'une adéquation possible. Seules, par une élucidation totale, une prise de conscience révolutionnaire et la Révolution peuvent faire éclater les contradictions multiples qui déchirent l'univers dans lequel nous vivons.
> […] De nos jours dans notre pays, la Culture Révolutionnaire est une flamme presque éteinte. […] La crainte d'un engagement véritable paralyse les esprits. L'absence d'un mouvement d'ensemble explique la disparition des repères et des phares. […] Nous affir-

25 Bellos: *Georges Perec: A Life in Words*, S. 207.
26 Vgl. ebd.
27 Ebd., S. 250.
28 Ebd., S. 217.

> mons la nécessité immédiate d'un mouvement de Culture révolutionnaire. […] Nous voulons que la culture soit ce sol sur lequel nous apprendrons à marcher. Nous voulons que son sens ne puisse être ambigu: il est celui du dépassement. La fermeté et la décision du héros seront garanties par ses dimensions humaines. La compréhension du monde jaillira de la vie, la vie se répandra à travers l'œuvre, sans exclusive et sans mensonge. […] Nous voulons un art où la volonté humaine apparaisse dans ses bases et dans ses buts, où s'entrecroisent sans cesse les liens d'homme à homme, où les problèmes particuliers ne soient que les anneaux que forgent une société entière. […]
> Car, à ce pessimisme total qui règne en maitre absolu sur la culture française contemporaine, nous voulons opposer un optimisme totalitaire. Tant il est vrai que l'œuvre n'existe que parce que l'artiste est lucide, tant il est vrai que la lucidité est prise de possession du monde, élargissement de l'horizon, implication absolue du bonheur comme but et comme certitude: l'homme sera heureux ou ne sera pas, la culture sera recherche du bonheur ou ne sera pas. Nous sommes en marche vers ce possible, vers ce futur.[29]

Der Ton des Manifests war enthusiastisch, doch zu der für einen Schriftsteller zentralen Frage, welches poetologische Konzept sich aus diesen Auffassungen und Zielsetzungen ableitete, war hier nichts Genaueres zu erfahren. Einen ironischen Hinweis gibt dagegen ein zweiter Entwurf für ein *manifeste*, überschrieben mit *projet 2*, in dem sich unter anderen Anspielungen auf Exponenten der damaligen französischen Literaturszene der nicht weiter kommentierte Satz findet: »Nous n'avons pas encore saisi la signification du paquet de gauloises bleues que monsieur alain robbe-grillet décrit aux quarante premières pages de son second roman.«[30] Es bedurfte aber der Gründung einer weiteren Zeitschrift, damit Perec die Gelegenheit erhielt, sich zu diesem Punkt eingehender zu äussern. Denn als die PCF sich gegen den Druck des ersten Hefts von *La Ligne générale* stellte,[31] da kein – kritisch eingestelltes – Konkurrenzorgan zu *Les Lettres françaises* und *La Nouvelle Critique* entstehen sollte, verzichteten die Herausgeber

29 Vgl. Typoskript im Nachlass Georges Perec: Bibliothèque Nationale, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal: Fonds Georges Perec, boîte 92, Blatt 92,30,1-92,30,2.

30 Vgl. Typoskript im Nachlass Georges Perec: Bibliothèque Nationale, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal: Fonds Georges Perec, boîte 92, Blatt 92,71,3.

31 Bellos: *Georges Perec: A Life in Words*, S. 222.

um Perec auf die Weiterführung dieses Zeitschriftenprojekts.[32] Die Mitglieder des inneren Kreises der *Ligne générale* trafen sich jedoch auch in den darauffolgenden Jahren weiterhin zu Diskussionen und gemeinsamer Arbeit.[33]

Da der Konflikt in Algerien andauerte, weigerte sich eine zunehmende Zahl von Franzosen, dort Dienst zu tun, andere unterstützten den FLN innerhalb Frankreichs.[34] Die von 121 Intellektuellen unterzeichnete *Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie*, deren Publikation in *Les Temps Modernes* durch die Zensur verhindert wurde, gab der verbreiteten Meinung Ausdruck, dass beim Befehl, Algerier zu erschiessen, der Gehorsam verweigert werden solle.[35] 1959 musste Perec nochmals zum Dienst einrücken, doch Ende 1959 wurde er aus der Armee entlassen.[36] Deutsche Gerichte hatten festgestellt, dass es genug Hinweise auf den Tod seiner Mutter im Konzentrationslager gab, so dass er Anspruch auf eine Entschädigung habe, und die französischen Behörden erklärten daraufhin, dass seine Mutter sozusagen für Frankreich gestorben sei, auch wenn sie nicht französische Staatsbürgerin war, und dies bedeutete, dass Perec angesichts dieser von doppeltem Verlust geprägten Familiengeschichte gar nie zur Armee hätte eingezogen werden dürfen.[37]

Die Polarisierung der politischen Lager innerhalb Frankreichs nahm immer mehr zu. Das 1955 von Robert Antelme mitgegründete Comité d'Action des Intellectuels contre la Poursuite de la Guerre en Afrique du Nord brachte eine – in Perecs Nachlass erhaltene – Stellungnahme von Professoren heraus, die sich an die muslimischen algerischen Studierenden in Algerien und Frankreich richtete, die in Streik getreten waren und ihre Examen versäumt hatten, um gegen den Krieg zu protestieren. In einer Erklärung zu diesem Schritt hatten die Studenten geschrieben:

> Il est de notre devoir d'attirer respectueusement votre attention sur ce fait que les hautes valeurs qui font le rayonnement de la culture française dans le monde et dont vous êtes l'un des authentiques

32 Ebd.
33 Ebd., S. 223.
34 Ebd., S. 214.
35 Ebd.
36 Ebd., S. 215.
37 Ebd., S. 221.

> représentants, sont dangereusement mis en péril par le conflit sanglant qui accable aujourd'hui notre pays.[38]

Die Antwort der Professoren enthielt u. a. folgende Ausführungen:

> Croyez-nous, notre déception est encore plus grande que la vôtre, notre amertume plus amère: car nous sommes de ceux qui ont contribué à porter au pouvoir le gouvernement actuel, qui ont envoyé au Parlement les députés qui lui ont accordé des pouvoirs spéciaux et qui n'osent pas lui refuser la confiance que les électeurs lui ont retirée. […] Les membres de notre Comité se sont engagés solennellement, il y a hélas depuis plusieurs mois, à faire tout ce qui serait en leur pouvoir pour mettre fin à une guerre odieuse et fratricide. Car, là est le paradoxe, jamais le peuple français n'a été si près du peuple algérien qu'aujourd'hui. L'indignation des intellectuels, qu'on a essayé de faire taire et de salir, est partagée maintenant par la majeure partie de la nation française. Seule la lâcheté et la sottise prolongent cette crise tragique. […] Avant même de vous l'entendre dire, nous étions convaincus de la sincérité et de la profondeur de votre attachement à la culture française. Remarquez avec nous que ceux qui nous poursuivent, vous et nous, de leur haine et de leurs calomnies, sont pour la plupart des ennemies de toujours de cette culture dont l'essence est la liberté.[39]

Bei den Protesten gegen die französische Herrschaft in Algerien ging die Polizei in Frankreich weiterhin mit grosser Härte vor, was das Vertrauen in die Polizeikräfte schwinden liess.[40] Perec und seine Kollegen nahmen an Demonstrationen gegen den OAS, gegen Polizeigewalt und gegen de Gaulle teil, der den Ausnahmezustand ausgerufen hatte.[41] Studentengruppen an der Sorbonne und der École normale supérieure diskutierten die Frage, ob der Marxismus mit Demokratie kombiniert werden könne, um für die Probleme, mit der die französische Gesellschaft konfrontiert war, eine revolutionäre Lösung zu

38 Vgl. gedruckter Text mit dem Titel *Comité d'Action des Intellectuels contre la Poursuite de la Guerre en Afrique du Nord* im Nachlass Georges Perec: Bibliothèque Nationale, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal: Fonds Georges Perec, boîte 31, Blatt 31,1,24,1-31,1,24,2.

39 Ebd.

40 Bellos: *Georges Perec: A Life in Words*, S. 268.

41 Ebd., S. 272.

finden.[42] Besonders intensive Debatten wurde in der Buchhandlung *La Joie de Lire* von François Maspéro geführt, die auf Bücher zum Kolonialismus und zu revolutionären Befreiungsbewegungen spezialisiert war.[43] Von Maspéro aufgefordert, lieferten die Debattierenden Beiträge für eine neue Zeitschrift mit dem Titel *Partisans*, die sich für den Marxismus aussprach, aber nicht der rigiden Parteilinie der PCF folgen wollte.[44]

Perec schrieb 1962 und 1963 mehrere Beiträge für *Partisans*, die sich mit der Frage des Engagements der Literatur befassten. Vorausgegangen war seine intensive Auseinandersetzung mit den Arbeiten von Georg Lukács, der um 1960 zum intellektuellen Vorbild der französischen Linken wurde: Neu übersetzt worden waren *Geschichte und Klassenbewusstsein*, *Wider den missverstandenen Realismus* und *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus*.[45] In dem Augenblick, als die Debatte über den Realismus durch den unüberwindlichen Gegensatz zwischen Engagement und Ästhetizismus blockiert war, schienen Lukács' Schriften einen Ausweg zu bieten, weil seine Ästhetik sich durch den Versuch auszeichnete, das klassische kulturelle Erbe des Romans von Balzac bis Tolstoi mit dem marxistischen Engagement in Einklang bringen.[46]

Als Perec seine Artikel für *Partisans* schrieb, waren allerdings die sozialen und politischen Bedingungen, deren Ausdruck die Vorstellung von der Notwendigkeit des ›Engagements‹ gewesen war, bereits nicht mehr gegeben: Der ökonomische Aufschwung, die Konsolidierung des Gaullismus und 1962 das Ende des Algerienkrieges veränderten die historisch-politischen Verhältnisse, die die linken Intellektuellen in der unmittelbaren Nachkriegszeit mobilisiert hatten.[47] Die ersten Nummern von *Partisans*, die hauptsächlich Beiträge zur Dritten Welt brachten, zeigen, dass die Linke zwar den Marxismus als Referenzsystem aufrechterhielt, dass aber die Sowjetunion ihre Rolle als Vorbild an die Länder der Dritten Welt abgeben musste, die sich in der Phase der Dekolonisation befanden.[48] Perecs Artikel

42 Ebd.
43 Ebd., S. 270.
44 Ebd.
45 Ebd., S. 275. Auf Perecs Auseinandersetzung mit dem Realismus ist Manet van Montfrans in einer ausführlichen Studie eingegangen: Manet van Montfrans: *Georges Perec: La Contrainte du réel*. Amsterdam/Atlanta 1999.
46 Vgl. dazu van Montfrans: *La Contrainte du réel*, S. 35.
47 Vgl. ebd., S. 38.
48 Vgl. ebd.

situieren sich allerdings noch ganz im Rahmen der Kultur des Engagements und behandeln die Entwicklung der französischen Literatur der Nachkriegszeit: Indem er zentrale Begriffe von Lukács aufnahm, ordnete er die literarische Produktion nach 1945 dem Ziel der Forderungen seines kritischen Realismus unter, ähnlich wie Sartre und Barthes die literarische Entwicklung nach 1848 im Licht des Klassenkampfs bewertet hatten, und seine Bilanz war erwartungsgemäss negativ.[49] Auch Perec konstatierte hier also das Scheitern der engagierten Literatur. Und wie Lukács wies er jede Literatur zurück, die sich nicht in eine Perspektive einschrieb, die der Herausbildung der sozialistischen Gesellschaft mit Zuversicht entgegensah.[50] Perec teilte die Auffassung Sartres, Schreiben heisse »die Welt enthüllen und sie gleichzeitig der Großherzigkeit des Lesers als Aufgabe anheimstellen«, und daher müsse, damit die »Totalität der Dinge und der Menschen« in der Romanwelt möglichst dicht erscheine, »das enthüllende Schaffen, durch das der Leser sie entdeckt, auch eine imaginäre Bindung ans Handeln sein«, denn »je mehr man Lust hat, sie zu verändern, um so lebendiger wird sie sein«.[51] Während Sartre aber die Form dem Engagement preisgegeben hatte, tat Barthes nach Perec im Grunde das Umgekehrte: Er setzte seine Hoffnungen in eine »neutrale« Schreibweise, in einen »Stil der Abwesenheit«,[52] und von hierher rührte auch seine anfängliche Begeisterung für die Romane von Robbe-Grillet. Perec dagegen versuchte, die beiden Pole zu verbinden und den kritischen Realismus zu retten, der der Dominanz des Ästhetizismus über das Engagement zum Opfer gefallen war.[53] Er vertrat die Ansicht, dass mit Ausnahme des engagierten Romans die zeitgenössische französische Literatur – vom Nouveau Roman bis Tel Quel, aber auch die ›Literatur des Schweigens‹ von Beckett bis Blanchot – deutliche nihilistische Züge mit einem exzessiven Formalismus verbinde und daher zur ›dekadenten‹ Literatur, wie Lukács sie definiert hatte, gezählt werden müsse.[54]

Perec legte die wichtigsten Punkte seines Plädoyers für einen neuen Realismus in den vier Artikeln von 1962 dar, die mit einem Angriff auf

49 Vgl. ebd., S. 39.
50 Vgl. ebd., S. 40.
51 Jean-Paul Sartre: *Was ist Literatur? Ein Essay.* Übersetzt von Hans Georg Brenner. Hamburg 1958, S. 39.
52 Roland Barthes: *Am Nullpunkt der Literatur*. Aus dem Französischen von Helmut Scheffel. Frankfurt a.M. 1985, S. 62.
53 Vgl. van Montfrans: *La Contrainte du réel*, S. 40.
54 Vgl. ebd.

den Nouveau Roman begannen: Zusammen mit Claude Burgelin ging er auf die Studie von Bruce Morrissette zu Robbe-Grillets Romanen ein, und die beiden zeigten auf, warum sie Barthes Befürwortung des Nouveau Roman nicht teilten.[55] Sie argumentierten, es sei zwar legitim, die realistischen Konventionen des 19. Jahrhunderts aufzugeben, doch die Autoren des Nouveau Roman hätten dafür andere Konventionen eingeführt und rekurrierten auf das Irrationale.[56] Anders als Barthes sah Perec die Schreibweise Robbe-Grillets nicht als eine an, die die Welt so zeigt, wie sie ist, ohne Bedeutung und ohne Tiefe, sondern seiner Ansicht nach zeigte sie die Welt und die Menschen so, wie sie zuweilen wahrgenommen werden: Lukács' Kritik an der von ihm als ›dekadent‹ bezeichneten Literatur folgend, schrieb Perec, der Mensch stehe hier als isoliertes Wesen einer Realität gegenüber, die ihm entgleite, er sei dem entrissen, was ihn zum menschlichen Wesen mache und die Welt werde als leer, absurd und beängstigend dargestellt.[57] Die sogenannte ›objektive‹ Literatur weiche vor dem Realen zurück und verweigere jede Interpretation: »la critique des significations s'est transformée bien vite en un refus des significations«.[58] Perec folgte Morrissette, der darauf hinwies, dass die Romane von Robbe-Grillet gerade nicht frei von Psychologie seien, sondern in Wirklichkeit strukturiert von Obsessionen, während Sarrautes Texte, die behaupteten, noch wenig erschlossene Bereiche des Unbewussten zu erforschen, gar keine Figuren enthielten, sondern nur kaum situierbare Instanzen zeigten, die Gemeinplätze austauschten.[59] Negiert würden bei beiden Autoren das Bewusstsein, der Wille und die Freiheit; die Vertreter des Nouveau Roman hätten genauso Angst vor der Zeit wie das bürgerliche Publikum, das in einer abgeschlossenen, sterilen Welt leben wolle und sich vom Absurden nähre.[60]

In seinem vierten Artikel befasste Perec sich mit Robert Antelmes *L'Espèce humaine*.[61] Perec vertrat die Auffassung, damit Literatur entstehen könne, sei die Reflexion über die Form von höchster Be-

55 Claude Burgelin/Georges Perec: *Le nouveau roman et le refus du réel*. In: *Partisans* 3 (Februar 1962). Wiederabgedruckt in: Georges Perec: *L.G.: une aventure des années soixante*. Paris 1992, S. 25-45.

56 Ebd., S. 37.

57 Ebd., S. 39.

58 Georges Perec: *Engagement ou crise du langage*. In: *Partisans* 7 (November 1962). Wiederabgedruckt in: Perec: *L.G.: une aventure des années soixante*, S. 67-84, hier S. 83.

59 Vgl. van Montfrans: *La Contrainte du réel*, S. 40.

60 Vgl. ebd., S. 42.

61 Vgl. Georges Perec: *Robert Antelme ou la vérité de la littérature*. In: *Partisans*

deutung, und zwar auch bei der Beschreibung extremer Situationen, die einen ästhetischen Zugang auszuschliessen scheinen, wie bei der Literatur über die Konzentrationslager.[62] Perec betonte die unauflösliche Verbindung zwischen Literatur und Leben und, im Sinne von Lukács, die Notwendigkeit einer Vermittlung: Die Literatur sei die notwendige Verlängerung der Erfahrung, ihre unabdingbare Ergänzung, und könne sich nicht damit begnügen zu beschreiben, was sei, denn die Fakten sprächen nicht von selbst.[63] *L'Espèce humaine* zeige, wie man vorgehen könne, um diese Art von Erfahrung in Literatur zu transformieren, ohne sie zu verraten: Antelme integriere die Umstände seiner Deportation in einen spezifisch literarischen Rahmen, und er präsentiere das Lager nicht als schrecklichen Ausnahmefall in der Geschichte der Menschheit, sondern als Teil derselben, als eine immer latente Wunde.[64] Auch seien die Fakten nicht von Anfang an gegeben, sondern zeigten sich erst langsam aufgrund einer kontinuierlichen Hin- und Herbewegung zwischen Erinnerung und Bewusstsein, zwischen dem Experimentellen und dem Exemplarischen, einer erzählten Episode und ihrer Interpretation.[65] Es war diese Inszenierung der Arbeit der Erinnerung, des Bewusstseins, und die Präsenz eines Interpretationsrahmens, die Perec an Antelmes Text überzeugend fand.[66] Damit kritisierte er auch die dominierende literarische Konzeption in Frankreich, bei Beckett, Barthes und vor allem im Nouveau Roman: Hier sei das Unbeschreibliche ein Wert an sich, das Ziel sei, zu maskieren und zum Schweigen zu führen, statt die Welt zu entschleiern, wie Sartre es gefordert hatte.[67] Bei Antelme dagegen, so Perec, sei der Wille, zu sprechen und gehört zu werden, gross, er beruhe auf dem unbegrenzten Vertrauen in die Sprache und das Schreiben, das alle Literatur begründe: Die Sprache bilde eine Brücke zwischen dem Menschen und der Welt und schaffe jene grundlegende Beziehung zwischen Individuum und Geschichte, aus der die menschliche Freiheit geboren werde.[68]

8 (Januar 1963). Wiederabgedruckt in: Perec: *L. G.: une aventure des années soixante*, S. 87-113.

62 Vgl. van Montfrans: *La Contrainte du réel*, S. 46.
63 Vgl. Perec: *L. G.: une aventure des années soixante*, S. 88f.
64 Vgl. ebd., S. 94.
65 Vgl. van Montfrans: *La Contrainte du réel*, S. 46.
66 Vgl. ebd.
67 Vgl ebd., S. 47.
68 Vgl. Perec: *L. G.: une aventure des années soixante*, S. 114.

Im Laufe der 1960er Jahre veränderte sich Perecs Haltung unter dem Einfluss von Lektüren Flauberts, Kafkas und Melvilles.[69] Er war fasziniert von der Beziehung zwischen Vorbild und Kopie in der Kunst, machte in seinen eigenen Schreibversuchen Anleihen bei Antelme, Nizan und Flaubert, Melville und Kafka und wurde damit selbst zum »Kopisten«.[70] Besonders beschäftigte er sich mit Melvilles *Bartleby the Scrivener*, einer Erzählung, die die Empfindung der Ausweglosigkeit, Unheilbarkeit, Entfremdung und Leere evoziert und in der sich existentielle Not mit sozialem Protest verbindet.[71] Daneben waren es die Texte von Kafka, zu denen Perec durch die Übersetzungen und Thesen von Marthe Robert einen ganz neuen Zugang erhielt. Die Auseinandersetzung mit den Themen und den poetischen Verfahren der von ihm bevorzugten Autoren führten ihn dazu, seiner Forderung nach Realismus eine präzisere Form zu geben: Durch die systematische Arbeit mit intertextuellen Verweisen entwickelte er sein Schreiben hin zu einer neuen Art der Repräsentation des Realen, zu einem »zitierenden Realismus«, einer Kunst des Zitierens.[72]

Es wirkten hauptsächlich zwei Felder, auf denen Perec sich bewegte, für diese Entwicklung hin zum »zitierenden Realismus« inspirierend: zum einen seine Mitgliedschaft bei Oulipo, wo das Zitieren und bearbeitende Weiterschreiben von Texten anderer Autoren zur täglichen Praxis gehört, und zum andern, zeitlich noch davor liegend, die Zusammenarbeit mit Eugen Helmlé, durch die die Frage der Übersetzung in den Fokus gerückt wurde.

System, Subversion, Schweigen

Das Interesse am Austausch mit Gleichgesinnten und an Formen der »Ko-Autorenschaft«,[73] die die Schaffensbereiche aller Beteiligten erweitern, ist für Perec charakteristisch und zeigte sich nicht nur in seiner Arbeit mit den Kollegen aus der Zeit der *Ligne générale* und der Mitarbeit an *Partisans*. Es wird auch im 2015 erschienenen Brief-

69 Vgl. van Montfrans: *La Contrainte du réel*, S. 49.
70 Vgl. ebd.
71 Vgl. ebd., S. 61.
72 Ebd., S. 49.
73 Vgl. Élise Clément/Tilla Fuchs: *Vom Stöbern in deutsch-französischen Gedanken*. In: Ralph Schock (Hg.): *»Cher Georges« – »Cher Eugen«. Die Korrespondenz zwischen Eugen Helmlé und Georges Perec*. Übersetzt von Élise Clément und Tilla Fuchs. St. Ingbert 2015, S. 379-401, hier S. 392.

wechsel zwischen Perec und seinem deutschen Übersetzer Eugen Helmlé aus den Jahren zwischen 1966 und 1982 deutlich. Die auf Französisch geführte Korrespondenz begann in der Zeit, als Perec, der schon länger mit Jacques Roubeau bekannt war, erste Kontakte zu Oulipo knüpfte und Helmlé bereits zusammen mit Ludwig Harig Raymond Queneaus *Exercices de style* übersetzt hatte. Inhalt des ersten Briefes ist eine Anfrage Helmlés bezüglich der Übersetzung einiger Begriffe aus *Les choses*, die Perec ausführlich beantwortete.[74] Die Briefe werfen ein Licht auf die Mitwirkung Perecs bei der Suche nach dem deutschen Äquivalent für seine französischen Ausdrücke wie auch auf eine noch viel direktere Zusammenarbeit: Erstens setzte sich Helmlé intensiv für das Bekanntwerden von Perecs Arbeit in Deutschland ein, sowohl durch zahlreiche Übersetzungen als auch durch die Organisation von Radiobeiträgen und Lesungen. Zum zweiten lieferte er, wie andere von Perec angefragte Autoren, einen leipogrammatischen Text, der dann in den Roman *La disparition* integriert wurde. Und drittens schrieben Perec und Helmlé gemeinsam das Hörspiel *Die Maschine*, das sehr erfolgreich im deutschen Radio gesendet wurde, was für Perec den Auftakt zu einer stärker experimentellen Arbeitsweise und zur Ausarbeitung von vier weiteren Hörspielen bilden sollte.[75]

Die Maschine entstand, wie sich dem Briefwechsel entnehmen lässt, zur selben Zeit, als Max Bense ein Hörspiel plante, »das komplett von einem vorprogrammierten Computer geschrieben werden« sollte, »der Texte verschiedener Autoren verarbeitet«.[76] Der Saarländische Runkfunk hatte bereits gute Erfahrungen gemacht mit Hörspielen des Konkreten Poeten Ludwig Harig, der Mitglied der Stuttgarter Gruppe um Bense war, die sich experimenteller Kunst und Literatur widmete. Nun zeigte sich der Saarländische Rundfunk an einer Zusammenarbeit mit Perec interessiert, und dieser schrieb an Helmlé über seine Hörspiel-Idee, die eine Art ironisches Gegenprojekt zum Vorgehen von Bense bildete:

> ein Monolog mit mehreren Stimmen, vorzugsweise stereophon. Was spricht (und nicht etwa derjenige oder diejenigen, die sprechen), sind die Ausgänge und Schaltstellen einer riesigen elektro-

74 Vgl. Schock (Hg.): *»Cher Georges« – »Cher Eugen«*, S. 11-17.
75 Vgl. dazu ebd., v.a. S. 392-398.
76 Brief Helmlés an Perec vom 27.5.1967. In: Schock (Hg.): *»Cher Georges« – »Cher Eugen«*, S. 67-70, hier S. 68.

> nischen Maschine (Computer, IBM, ordinateur). Diese Maschine (la machine) löst alle Probleme: Man füttert sie mit Elementen, die sie liest und analysiert. Sie gibt Antwort, sie verfügt über Speicher, eine Sprache, eine Syntax. Sie rezitiert Kafka, wenn man ihr Kafka zu lesen gibt, und Ponge, wenn man ihr Ponge zu lesen gibt (das neueste Experiment von Benze).[77]

Der Text des Hörspiels, so Perec, bestehe »aus Fragen und Antworten zu dem, was die Maschine leisten kann: Verschiedene Stimmen treffen aufeinander, es gibt zwei Sprechgeschwindigkeiten«, und man könne »drei Speicher hören, die gleichzeitig in großer Geschwindigkeit ablaufen«.[78] Von den sich mischenden Stimmen seien »die einen für die Erinnerung zuständig, die anderen gruppieren die Antworten zu sinnhaften Antworten«.[79] Das Thema des Stücks sei »diese zutiefst Borges'sche Fragestellung: Hat das Bewusstsein der Maschine die Möglichkeit, ›ich‹ zu sagen? Hat sie in irgendeiner Weise Humor? Wie frei ist sie im Umgang mit den Fragen, die ihr gestellt werden, und mit den Antworten, die sie gibt?«[80]

Es ging hier also weniger um die Frage, was bei der maschinellen Bearbeitung von literarischen Texten resp. bei der Generierung neuer Texte auf deren Basis herauskam, sondern um eine Reflexion über das Wesen der Maschine und damit letztlich über das Wesen ihres Konstrukteurs. So schrieb Perec weiter:

> Im Folgenden ein Überblick über die Psychologie der Maschine, die dem Geist jener entspricht, die sie gebaut haben: ihrem Ich-Kult, ihrer Effizienz, ihrer Schnelligkeit, ihrer Unfehlbarkeit, ihrem starken Willen, immer besser und schneller zu werden, immer mehr Fragen zu beantworten etc. […]
> Ausgehend von diesen einfachen Grundlagen kann man sich vorstellen, wohin der innere Monolog die Maschine bringt: zur Kontrolle (d.h. dazu, Fragen, die ihr gestellt werden, abzulehnen, zu akzeptieren, zu bevorzugen) und zur Ablenkung. Ein System ist nur dann frei, wenn Subversion in ihm möglich ist. Die Maschine wird sich das Recht erkämpfen, sich zu irren, zu schummeln, zu verwirren, zu zögern, zu ironisieren, zu poetisieren.[81]

77 Brief Perecs an Helmlé vom 17.5.1967. In: ebd., S. 58-66, hier S. 59.
78 Ebd., S. 61.
79 Ebd., S. 62.
80 Ebd.
81 Ebd., S. 64f.

Das Projekt gefiel Perec, »weil es sehr spielerisch ist und Permutationen, viele Zitate und sprachliche Effekte erlaubt«,[82] wie er betonte: »Ich denke, das Ergebnis könnte interessant (und lustig) sein.«[83] Allerdings erwies sich der Text keineswegs als harmlos: Etwa sagt die Maschine an einer Stelle »Deutschland über alles«, worauf sie sich korrigieren muss.[84] Mit dem Hinweis auf die Fehlerhaftigkeit eines Systems, das seine Unfehlbarkeit behauptet, bewegte sich dieser Entwurf zu *Die Maschine* in der Nähe von Gomringers *3 variationen zu »kein fehler im system«*, das im letzten Teil anagrammiert: »kein system mir fehle«.[85]

Die Radiomacher zeigten sich begeistert von Perecs Idee, sahen aber die verwirrende Heterogenität der im Entwurf angesprochenen Themen als problematisch an. Daher schrieb Perec den Text um und erstellte schliesslich eine Rohfassung des Hörspiels, die er mit Helmlé zusammen, als Gast in dessen Haus in Sulzbach/Saar, bearbeitete.[86] Die Maschine erschien nun sehr vereinfacht, es waren »nicht mehr ihre Leistungen von Interesse, sondern das Objekt, auf das sie ihr Wissen, ihre Methoden und Möglichkeiten anwendet«.[87] Die Fragestellung hatte sich anfangs »auf das Verhältnis des Systems zu seinen Fehlern« bezogen,[88] wie Perec ausführte:

> Zunächst habe ich gedacht, dass gerade dieses Verhältnis das Wesen der Poesie ausmachen würde; dann habe ich gedacht, dass der Geist der Maschine genau das Gegenteil sei und dass es seine Aufgabe wäre, ein von einem Fehler ausgehendes System aufzubauen. Es gibt keine Gemeinsamkeiten zwischen diesen beiden Phänomenen, außer dass beide den gleichen Widerspruch aufweisen und, alles in allem, ihre Lösung nur im Schweigen liegt. Das einzige Ziel des Hörspiels ist es, ein »Sprachspiel« zu entwickeln, und nicht, eine irgendwie geartete Handlung auszuarbeiten. Was mich dazu gebracht hat, folgende Begriffe zu hinterfragen:
>
> die Dichtung
> das Schweigen

82 Ebd., S. 65.
83 Ebd., S. 66.
84 Brief von Helmlé an Perec vom 20. 10. 1967. In: ebd., S. 92-94, hier S. 93.
85 Eugen Gomringer: *3 variationen zu »kein fehler im system«*. In: ders. (Hg.): *konkrete poesie. deutschsprachige autoren*, S. 63 f., hier S. 64.
86 Brief von Perec an Helmlé, Harig und Kamps vom 15. 10. 1967. In: Schock (Hg.): *»Cher Georges« – »Cher Eugen«*, S. 87-91, hier S. 91.
87 Ebd., S. 87.
88 Ebd.

der Geist (oder der Fehler)
Dies brachte mich dazu, ein Gedicht auszuwählen,
das:
deutsch ist (das macht die Sache einfacher)
genial ist
kurz ist (um es ausführlich auszuschlachten)
das ausschließlich vom Schweigen handelt.[89]

Goethes Gedicht *Wandrers Nachtlied* erfüllte nach Ansicht Perecs diese Bedingungen. Es sollte in verschiedenen Bearbeitungen und Übersetzungen von verschiedenen Stimmen vorgetragen und durch weitere deutschsprachige Gedichte ergänzt werden, die schliesslich »zum Schweigen« führen sollten, »das den Schlusspunkt des Stücks bildet«.[90]

Auf das weitere Werk Perecs weist dabei die Bemerkung voraus, der »Sinn des Stücks« sei »nicht wirklich deutlich«, scheine ihm aber »dennoch sehr ›sprechend‹« zu sein.[91] Es gebe im Stück weder Fragen noch Antworten: »Aber die Maschine hat in gewissem Sinne die Goethe'sche Dichtung erschöpft und auch die Dichtung im Allgemeinen, bevor sie sich zurück in ihr Schweigen flüchtet.«[92] Die Stimmen der »Erinnerung« und die Suche nach »sinnhaften Antworten« in der ursprünglichen Fassung wurden hier ersetzt durch die Bearbeitung eines der bekanntesten deutschsprachigen Gedichte, das ausgewählt wurde, weil es »ausschließlich vom Schweigen handelt« und das Stück im Schweigen enden lässt.

Perecs gravierende Veränderung des ursprünglichen Konzepts könnte man so lesen: Wenn es derzeit nicht möglich ist, im deutschen Rundfunk ein Hörspiel zu senden, das auf eine für den Hörer anspruchsvolle Weise im Bild der Maschine die Rolle der Dichtung innerhalb eines »freien« Systems zum Thema macht – ihre subversive Funktion, ihr Schummeln, Verwirren, Ironisieren –, dann ist es vielleicht ein gangbarer Weg, dem Publikum zunächst das Kreisen um das »Eine« und »Eigene« vor Ohren zu führen, das im Schweigen endet, nicht aber einen Dialog ermöglicht – einen Dialog, in dem zwangsläufig auch die Fehler vergangener Systeme zur Sprache kommen müssten.

Die Arbeit an *Die Maschine* war aber dennoch in doppelter Hin-

89 Ebd., S. 88.
90 Ebd., S. 90.
91 Ebd.
92 Ebd., S. 91.

sicht für Perecs Zukunft als Autor von entscheidender Bedeutung. Zum einen hat das Hörspiel auch in dieser veränderten Fassung die Gattung revolutioniert:[93] Helmlé bezeichnete das Stück als »das modernste und fortschrittlichste, das es gibt«, besonders aufgrund der sonst noch wenig verbreiteten Stereophonie, und auch Max Bense zeigte sich »völlig begeistert«.[94] Perec wurde damit als Hörspielautor bekannt und konnte weitere Ideen realisieren, sodass er mit der Zeit beinahe »zum französischsprachigen Hausautor«[95] des Saarländischen Rundfunks wurde.

Zum anderen hat die Auseinandersetzung mit der Funktionsweise eines »ordinateur«, dessen Arbeit in der Permutation von sprachlichen Elementen, von Zitaten, Fragen und Antworten besteht und der damit an die Sprachmaschinen der Barockgelehrten erinnert, Perec für die ›Sprachforschungen‹ von Oulipo prädestiniert.

V wie Voyage

Im Juni 1967, während der Arbeit an *Die Maschine*, wurde Perec Mitglied von Oulipo. Gegründet worden war das Ouvroir de Littérature Potentielle 1960 in Paris von Raymond Queneau und François Le Lionnais; den Impuls dazu hatten Gespräche gegeben, die die beiden über Queneaus Arbeit am Sonett-Ensemble *Cent mille milliards de poèmes* führten. Bald befassten sie und einige Mitstreiter sich mit der viel weitreichenderen Frage, welche Möglichkeiten sich eröffnen, wenn man literarischen Texten mathematische Strukturen zugrunde legt,[96] um neue Verfahren der Texterstellung zu erproben, gerade auch mit Hilfe technischer Hilfsmittel wie des Computers,[97] wenn man also mit einschränkenden Regeln arbeitet, die über das hinausgehen, was der Literatur an »Beschränkungen des Vokabulars und der

93 Vgl. Clément/Fuchs: *Vom Stöbern in deutsch-französischen Gedanken*, S. 392.
94 Helmlé an Perec im Brief vom 18.2.1968. In: ebd., S. 100-102, hier S. 101.
95 Brief von Helmlé an Perec vom 5.1.1969. In: Schock (Hg.): *»Cher Georges« – »Cher Eugen«*, S. 125-127, hier S. 127.
96 Vgl. Harry Mathews/Alastair Brotchie (Hg.): *Oulipo-Compendium. Revised & Updated*. 3. Aufl. London 2011, S. 205.
97 François Le Lionnais: *La Lipo (Das erste Manifest)*. In: Heiner Boehncke/Bernd Kuhne (Hg.): *Anstiftung zur Poesie. Oulipo – Theorie und Praxis der Werkstatt für potentielle Literatur.* Aus dem Französischen übersetzt von Heiner Boehncke, Bernd Kuhne und Lilo Schweizer. Bremen 1993, S. 18-22, hier S. 20.

Grammatik«[98] sowie an Gattungsvorgaben traditionell vorgegeben war. Die selbstauferlegte formale Einschränkung, die contrainte, ist das Prinzip, das die »Forschungen«[99] von Oulipo bis heute leitet: Während sich die »analytische Richtung« dieser Studien den Texten früherer Epochen widmet und untersucht, ob bestimmte Dimensionen der contrainte den damaligen Autoren gar nicht bewusst geworden waren, versucht die »synthetische Richtung«, neue Wege zu gehen.[100] Betont wird die Potenzialität, die Latenz, das Kommende, und damit ist auch das Spezifische der oulipotischen Arbeit bezeichnet: Der Hauptfokus liegt auf den noch zu schaffenden Texten.[101] Die contrainte kann entweder die Ebene der Buchstaben und der Wörter betreffen – Permutation von Buchstaben, Buchstaben- und Wortersetzung oder das Weglassen von Buchstaben[102] –, oder die Syntax, was oft Auswirkungen auf der Ebene der Semantik hat, oder sie kann sich auf die Ebene des Textes beziehen: Vorgenommen werden Texterweiterungen durch Einschübe, Strukturmischungen, z.B. bei der Neukombination von Teilen bestimmter Sprichwörter, sowie Übersetzungen, meist innerhalb einer Sprache, wodurch antonymische[103] oder bilinguale Texte entstehen, etwa des Franglais.[104] Parodistische Wirkung kann das Verstecken von Texten oder Einzelwörtern in anderen Texten erzielen sowie das Cento, das aus Versen oder Sätzen verschiedener Autoren zusammengesetzt ist, die Manipulationen standhalten können, ohne ihre Wiedererkennbarkeit zu verlieren.[105]

Oulipo hat sich auch schon früh mit den Möglichkeiten auseinandergesetzt, die sich aus bestimmten Formen des Plagiierens für das künstlerische Schaffen ergeben. Le Lionnais zitierte in diesem Zusammenhang im *Zweiten Manifest* Oulipos eine Äusserung von Lautréamont: »Das Plagiat ist notwendig. Der Fortschritt schließt es mit ein. Es geht dem Satz eines Autors zu Leibe, bedient sich seiner Ausdrücke, streicht einen falschen Gedanken aus und ersetzt

98 Ebd., S. 19.
99 Ebd., S. 20.
100 François Le Lionnais: *LA LIPO (Le premier Manifeste)*. In: *Oulipo. La littérature potentielle (Créations Re-créations Récréations)*. Paris 1973, S. 19-22, hier S. 21.
101 Mathews/Alastair (Hg.): *Oulipo-Compendium*, S. 213.
102 Vgl. Jacques Roubaud: *Introduction*. In: Mathews/Brotchie (Hg.): *Oulipo-Compendium*, S. 37-44, hier S. 40; sowie Mathews/Brotchie (Hg.): *Oulipo-Compendium*, S. 180.
103 Mathews/Brotchie (Hg.): *Oulipo-Compendium*, S. 236.
104 Ebd., S. 152.
105 Ebd., S. 120.

ihn durch den rechten Gedanken.«[106] Der provokatorische Gestus ist kennzeichnend für den ironischen Ton der beiden Manifeste:

> Es gelingt uns manchmal zu entdecken, daß eine Struktur, die wir für vollkommen originell gehalten haben, bereits in der Vergangenheit, bisweilen bereits in einer weit zurückliegenden Vergangenheit, entdeckt worden ist. Wir machen es uns zur Aufgabe, einen solchen Sachverhalt anzuerkennen, indem wir die fraglichen Texte als »vorweggenommene Plagiate« (plagiats par anticipation) bezeichnen. So widerfährt allen Gerechtigkeit, und jeder erhält, was er verdient.[107]

Angesichts des paradoxen Charakters der Vorstellung vom »vorweggenommenen Plagiat« hat Jacques Roubaud auf die französische Mathematikergruppe Bourbaki und die Surrealisten verwiesen, die die Mathematiker und Dichter der Vergangenheit als Bourbakisten und Surrealisten avant la lettre bezeichneten.[108] Auch die von den Oulipo-Mitgliedern verehrten Meister Lewis Carroll, Raymond Roussel und Alfred Jarry seien grosse »anticipatory plagiarists« gewesen.[109]

Alfred Jarry wird hier nicht zufällig genannt: Die Idee des »plagiat par anticipation« basiert auf der Vorstellung von der Umkehrbarkeit des Geschichtsverlaufs, die wiederum aus der 'Pataphysik stammt, »der Wissenschaft der Wissenschaften«,[110] als deren Gründer Jarry seine Figur Ubu Roi bezeichnete und deren weitere Ausarbeitung er seinem Doktor Faustroll zuschrieb. Erst 1911, nach Jarrys Tod, wurde dann auch der »neowissenschaftliche Roman« mit dem Titel *Heldentaten und Ansichten des Doktor Faustroll, Pataphysiker* veröffentlicht. Jarry interessierte sich sowohl für Literatur als auch für den Okkultismus, die Entwicklung der zeitgenössischen Wissenschaften und den Anarchismus, und er führte diese verschiedenen Bereiche in der 'Pataphysik zusammen.[111] Roger Shattuck hat die 'Pataphysik als

106 François Le Lionnais: *Das zweite Manifest*. In: Boehncke/Kuhne (Hg.): *Anstiftung zur Poesie*, S. 23-28, hier S. 27. Vgl. François Le Lionnais: *LE SECOND MANIFESTE*. In: *Oulipo. La littérature potentielle (Créations Re-créations Récréations)*, S. 23-27, hier S. 27.

107 Le Lionnais: *Das zweite Manifest*, S. 27f.

108 Vgl. Roubaud: *Introduction*, S. 40.

109 Ebd.

110 Roger Shattuck: *An der Schwelle der 'Pataphysik*. In: Klaus Ferentschik: *'Pataphysik – Versuchung des Geistes. Die 'Pataphysik & das Collège de 'Pataphysique. Definitionen, Dokumente, Illustrationen*. Berlin 2006, S. 57-69, hier S. 60.

111 Ebd., S. 61.

»eine Disziplin, ein Verhalten, einen Ritus, einen Standpunkt, eine Mystifikation« bezeichnet und konstatiert: »Sie ist das alles und nichts davon.«[112] Faustroll selbst formulierte es so: »Die Pataphysik […] ist die Wissenschaft von dem, was zur Metaphysik hinzukommt, sei es innerhalb derselben, sei es außerhalb derselben, und die sich genau so weit über diese erhebt, wie jene über die Physik.«[113] Noch einfacher ausgedrückt: »Die Pataphysik ist die Wissenschaft …«.[114] Sie »hat ihre eigenen Bestimmungen, ihre eigenen Gesetze, die sie jederzeit verwirft und, wenn es ihr beliebt, in ihr Gegenteil verkehrt.«[115]

Den *Heldentaten Faustrolls* von Jarry ist eine Anleitung »zum sachgemäßen Bau einer Maschine« beigefügt, mit der man die Zeit durchreisen kann, um diese zu erforschen:

> Die Fahrt in die Vergangenheit besteht in der Wahrnehmung der Umkehrbarkeit der Phänomene. Man wird den Apfel wieder von der Erde auf den Baum springen, oder den Toten wiederauferstehen, schließlich die Kugel in die Kanone zurückkehren sehen. Dieser visuelle Aspekt der Abfolge ist schon bekannt als etwas, das man theoretisch erreichen kann, indem man das Licht überholt und sich dann mit einer konstanten Geschwindigkeit, die der des Lichtes gleich ist, weiter entfernt.[116]

1948 wurde in Paris das *Collège de 'Pataphysique* gegründet. Diese »Gesellschaft der gelehrten und unnützen Forschungen«,[117] wie sie sich selbst bezeichnet, beschäftigt sich mit der »Wissenschaft imaginärer Lösungen«.[118] Ihr hierarchischer Aufbau gleicht dem »einer Akademie oder Fakultät, des Vatikans oder Militärs«: So wäre sie »durchaus als eine Persiflage auf diese« anzusehen, wenn man davon ausgeht, dass sie »überhaupt persiflierende Absichten«[119] hat. Auch

112 Ebd.
113 Alfred Jarry: *Heldentaten und Ansichten des Doktor Faustroll, Pataphysiker. Neowissenschaftlicher Roman. Nutzbringende Erläuterungen zum sachgemäßen Bau einer Maschine zur Erforschung der Zeit.* Aus dem Französischen übersetzt von Klaus Völker. Frankfurt a.M. 1987, S. 35.
114 Ebd., S. 173.
115 Ferentschik: *'Pataphysik – Versuchung des Geistes*, S. 70.
116 Alfred Jarry: *Nutzbringende Erläuterungen zum sachgemäßen Bau einer Maschine zur Erforschung der Zeit.* In: ders.: *Heldentaten und Ansichten des Doktor Faustroll, Pataphysiker*, S. 175-192, hier S. 189f.
117 Ferentschik: *'Pataphysik – Versuchung des Geistes*, S. 91.
118 Jarry: *Heldentaten und Ansichten des Doktor Faustroll, Pataphysiker*, S. 36.
119 Ferentschik: *'Pataphysik – Versuchung des Geistes*, S. 105.

ein neuer Kalender mit eigenen Monatsnamen wurde von der Gesellschaft eingeführt, Ausgangspunkt der Zeitrechnung ist der 8. September 1873, der Geburtstag Jarrys. Die Mitgliederliste umfasst zahlreiche Namen von Autoren und Künstlern: Von Marcel Duchamp über Man Ray, Miró, Prévert, Le Lionnais, Queneau, Ionesco, Max Ernst, die Marx Brothers, René Clair, Boris Vian, Michel Leiris, Baudrillard, Calvino und Perec bis zu Umberto Eco. Als sogenannte »Patacessoren«, Vorläufer, »die, wenn auch unbewußt, die 'Pataphysik ausübten, bevor das Collegium gegründet wurde, und zu früh starben, um Mitglieder werden zu können«,[120] gelten u.a. Aristoteles, Lukrez, Luther, Melanchthon, Jakob Böhme, Bosch, Dürer, El Greco, Goya, Rabelais, Swift, Lichtenberg, Grabbe, Nietzsche, Mallarmé, Scheerbart und Raymond Roussel.

Auch Oulipo ging aus dem *Collège de 'Pataphysique* hervor: 1960 hatten sich, eingeladen von Le Lionnais, zehn 'Pataphysiker zusammengeschlossen, um, wie oben erwähnt, neue Verfahren der Texterstellung zu erproben. Das für die 'Pataphysik wichtige Thema der Umkehrbarkeit des Zeitverlaufs beschäftigt Oulipo intensiv: Im *Ersten Manifest* wurde erklärt, dass »Unterhaltung, Ulk und Betrug noch zur Poesie«[121] gehören, und damit wurde auch angegeben, wie die paradoxe Vorstellung des plagiat par anticipation aufzufassen sei. Allerdings kommt bei Oulipo ein entscheidender Faktor hinzu, der mit der Diskussion über die Zeit und die Vergangenheit unmittelbar zusammenhängt und über den Bereich von Unterhaltung und Ulk hinausgeht. Der 'Pataphysiker Boris Vian hatte 1954 geschrieben, er sei weit davon entfernt, über die Vergangenheit zu klagen, vielmehr schlage er vor, sie zu verbessern. Die 'Pataphysik schaue immer nach vorne, da sie unbeweglich in der Zeit stehe und die Zeit per Definition rückwärts laufe.[122]

Die Versuche zur Verbesserung der Vergangenheit unternimmt Oulipo auf ganz eigene Weise: Bernard Magné hat im Vorwort zu George Perecs 1979 erschienener Erzählung *Le Voyage d'hiver* durch das Zitat zweier Verse von Raymond Queneau darauf hingewiesen:

120 Ebd., S. 101 und 107f.

121 Le Lionnais: *La Lipo (Das erste Manifest)*, S. 22.

122 »Vous avez vu que, loin de lamenter le révolu, je suggère simplement que l'on améliore. […] la pataphysique va toujours de l'avant puisque'elle est immobile dans le temps et que le temps, lui, est rétrograde par définition, puisque l'on nomme ›direct‹ celui des aiguilles d'une montre.« Boris Vian: *Lettre au Provéditeur-Éditeur sur un Problème Quapital et quelques autres*. In: *Viridis Candela. Cahiers du Collège de 'Pataphysique 19. L'Avenir Futur ou Non. 4 Clinamen 82 E.P.* Paris 1955, S. 31-34, hier S. 33.

> De tous les coups du sort, j'ai su faire une fable.
> Le moins devient le plus: consolante inversion.[123]

Perecs *Le Voyage d'hiver* erzählt von einem Buch mit ebendiesem Titel, das ein Autor namens Hugo Vernier verfasst hat. Darin sind, wie ein junger Literaturwissenschaftler entdeckt, zahllose Verse enthalten, die aus Gedichten und Prosatexten bedeutender Parnassiens und Symbolisten stammen, von Catulle Mendès über Lautréamont, Verlaine, Mallarmé bis zu Émile Verhaeren und Gustave Kahn. Verniers Text scheint also eine Kompilation, ein riesiges Cento zu sein. Doch der Blick auf das Erscheinungsjahr des Bandes, 1864, ergibt eine Überraschung: Er zeigt, dass Verniers Buch den Texten der anderen Autoren um Jahre vorausging. Damit erweist es sich als die Quelle, aus der sich die anderen Autoren bedienten und ohne die die französischsprachige Literatur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts undenkbar ist:

> […] cela voudrait dire que Vernier avait »cité« un vers de Mallarmé avec deux ans d'avance, plagié Verlaine dix ans avant ses »Ariettes oubliées«, écrit du Gustave Kahn près d'un quart de siècle avant lui! Cela voudrait dire que Lautréamont, Germain Nouveau, Rimbaud, Corbière et pas mal d'autres n'étaient que les copistes d'un poète génial et méconnu qui, dans une œuvre unique, avait su rassembler la substance même dont allaient se nourrir après lui trois ou quatre générations d'auteurs![124]

Verniers Buch selbst allerdings verschwindet im Zweiten Weltkrieg. Die jahrelange intensive Suche des Wissenschaftlers in allen Bibliotheken und Archiven nach einem erhaltenen Exemplar endet ergebnislos und treibt den Suchenden in den Wahnsinn.

Bernard Magné hat Perecs Text als eine Art »allégorie« des oulipotischen Prinzips des plagiat par anticipation bezeichnet.[125] Folgt man dieser Ansicht, dann erschiene Vernier zunächst als Plagiator, dann als Plagiator »par anticipation« und zuletzt als Plagiierter. Da-

123 Bernard Magné: *Voyages divers*. In: Georges Perec: *Le Voyage d'hiver*/ Jacques Roubaud: *Le Voyage d'hier*. Précédés de *Voyages divers*, preface de Bernard Magné. Suivis de *Voyages d'envers*, postface de Julien Bouchard. 2. Aufl. Nantes 1997, S. 9-13, hier S. 13. Originalzitat: Raymond Queneau: *Si tu t'imagines*. Paris 1952, S. 29.

124 Perec: *Le Voyage d'hiver*/Roubaud: *Le Voyage d'hier*, S. 15-30, hier S. 24.

125 Magné: *Voyages divers*, S. 9.

für müsste aber eigentlich eine »Plagiatserzählung« vorliegen, denn »Plagiate entstehen dadurch, dass man sich von ihnen erzählt«, so eine der Thesen in Philipp Theisohns Studie zur Literaturgeschichte des Plagiats.[126] Ob Perecs Figur Hugo Vernier selbst eine solche Erzählung hervorbrachte, ist nicht bekannt, denn über Verniers Leben weiss man kaum etwas.

Was in *Le Voyage d'hiver* im Mittelpunkt steht, ist vielmehr das Schreiben selbst. Das Verfahren der Buchstabenpermutation im Anagramm »Vernier« (»revenir«), das aus einem bestehenden Wort etwas Neues, Unerhörtes, der bisherigen Sprache Fremdes macht, lässt nach Magné das Prinzip erkennbar werden, nach dem der Text funktioniert:

> […] l'écriture, en ses fictions, refait l'histoire, en inverse et le cours et le sens, s'appuyant justement pour avancer et consolider son espace sur tout le négatif ou l'envers d'un vécu: la cassure, le manque, l'absence, la disparition, la perte.[127]

Wenn der Zusammenhang von Plagiat und Fortschritt, den Lautréamont behauptet hatte, von Le Lionnais für die kreative Arbeit von Oulipo reklamiert wurde, die zum »Fortschritt der Zivilisation«[128] beitrage, war dies keineswegs nur ironisch gemeint. Das »refaire« der Geschichte, das Neu- und Umschreiben der Vergangenheit durch die Permutation ihrer Elemente, die Umkehrung ihres Verlaufs und ihrer Bedeutung ist eine Form der Auseinandersetzung mit dem Geschehenen, die dieses präsent hält und an die Abwesenden erinnert.

Die Beschäftigung mit dem Thema von Erinnerung und Vergessenheit ist für mehrere Mitglieder von Oulipo ein zentrales Anliegen. Einige von ihnen waren im Zweiten Weltkrieg von der Verfolgung durch die Nazis betroffen. Daran erinnert auch Jacques Roubaud in *Le Voyage d'hier*, einem Text von 1992, der Perecs *Le Voyage d'hiver* weiterschreibt. Einer der Protagonisten in Roubauds Erzählung wurde von einem Mitstreiter in der Résistance verraten, daraufhin von den Nazis gefangen genommen und in ein Konzentrationslager deportiert. Später widmet er sein Leben der Frage, wie der Täter, der nach dem Krieg unbehelligt in Amt und Würden lebte, zur Rechenschaft gezogen werden könnte. Dieser Fall ist nicht nur Teil von Roubauds Fiktion. Er entspricht in vielem den Erlebnissen von Le Lionnais

126 Philipp Theisohn: *Plagiat. Eine unoriginelle Literaturgeschichte*. Stuttgart 2009, S. 3.

127 Magné: *Voyages divers*, S. 13.

128 Le Lionnais: *Das zweite Manifest*, S. 28.

selbst, der als Résistancekämpfer gefangen genommen und in das Aussenlager des Konzentrationslagers Buchenwald Mittelbau-Dora deportiert worden war.[129] In *La peinture à Dora* beschrieb er, wie er und ein Mitgefangener sich ihr Überleben dadurch zu ermöglichen suchten, dass sie sich die Aufgabe stellten, die gesamte Kulturgeschichte aus der Erinnerung erzählend zu rekonstruieren und sich besonders bestimmte Gemälde in ihren kleinsten Details ins Gedächtnis zu rufen.[130]

In Roubauds *Le Voyage d'hier* wird der Autor Perec selbst erwähnt und die Hauptfiguren aus seiner Erzählung tauchen hier wieder auf. Roubaud führte die Handlung aber nicht nur weiter, er explizierte vielmehr einiges, was Perec offengelassen hatte. Damit vereindeutigte er den Text gemäss dem Thema, das in anderen Arbeiten Perecs als zentral erscheint: Dass das Schreiben dem Versuch dient, Fragen zu klären, die mit Ereignissen der Vergangenheit verbunden sind, um das Überleben und Weiterleben zu ermöglichen, dass es konstitutiv wird für Beziehungen, für die Bildung einer ›Familie‹, auch wenn manche Protagonisten diese Familienbildung nicht mehr miterleben können, dass gereist wird, um Aufklärung über bestimmte Punkte zu finden, dass akribische Ermittlungsarbeit geleistet wird, um Klarheit zu erlangen, und dass diese Klarheit dennoch nie vollständig zu erreichen ist, dass vielmehr manch einer über dieser Arbeit verrückt wird.

Einen expliziten Hinweis auf die *Winterreise*, Schuberts Liederzyklus von 1827 nach Texten von Wilhelm Müller, gibt es in Perecs Erzählung ausser im Titel nirgends. Der kurze erste Teil von Verniers Buch enthält allerdings das Motiv der Reise: Ein junger Mann begibt sich auf eine rätselhafte Fahrt, die ihn auf ein der Böcklin'schen Toteninsel ähnliches Eiland und in ein Gemäuer führt, das demjenigen im Turmkapitel von *Wilhelm Meisters Lehrjahren* gleicht. Hier treten jedoch keine Meister hervor, die Aufklärung bringen und Zusammenhänge und Gemeinschaft stiften. Vielmehr wird der Initiand völlig allein gelassen und isst ein einsames Mahl aus Suppe und Fleisch.

In Roubauds Erzählung werden die Motive Fremdheit, Erinnerung, Entfremdung und Enteignung deutlich hervorgehoben, die in Perecs Texten häufig erscheinen und auch in Müllers *Winterreise* anklingen: »Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh' ich wieder aus.«[131] Zudem ist Roubauds Text zu entnehmen, dass Baudelaire der Haupt-

129 Vgl. Mathews/Brotchie (Hg.): *Oulipo-Compendium*, S. 168.
130 Vgl. François Le Lionnais: *La peinture à Dora*. Paris 1999.
131 Vgl. Franz Schubert: *Winterreise*. Autograf 1827. Online zugänglich unter: http://www.themorgan.org/music/manuscript/115668 [14.1.2022].

täter im Plagiatsfall der Symbolisten war: Seine *Fleurs du Mal* sind alle um Verse aus dem ersten, nie erschienenen Buch von Hugo Vernier konstruiert. Die anderen Symbolisten hatten dann also, wenn sie Baudelaire zum Vorbild nahmen, nur immer Verniers Werk vor sich. Und auch der 1864 dann wirklich erschienene zweite Gedichtband Verniers, den dessen Frau an alle zeitgenössischen Dichter schickte, wurde von jedem von ihnen plagiiert und danach vernichtet.

Roubauds Text wirft ein neues Licht auf Perecs Erzählung, denn sie macht deutlich, dass es eine Familiengeschichte ist, durch die man von der einen »Voyage« zur anderen gelangt. Im Laufe der Lektüre wird nämlich klar, dass die Beziehungen zwischen Vernier, dem Literaturwissenschaftler und dessen Freund sehr wohl familiäre sind. Oder, wie Bernard Magné schreibt: »le livre fantôme de Hugo Vernier ›**était la cause même de l'existence de cette famille**‹«.[132] Es ist also gerade das zitierende Um-, Neu- und Weiterschreiben von Texten und das Neuperspektivieren des Geschichtsverlaufs durch das »refaire« von Texten, das Gemeinschaft stiftet in einer Epoche, in der Verwandtschaft im biologischen Sinn häufig fehlt. Sichtbar gemacht wird dies auch durch das häufige Wiederkehren der Buchstaben V und H. Diese Lettern sind die Grundfiguren der Permutation in diesen beiden Texten wie auch in Perecs Werk überhaupt: Das H, »l'Histoire avec sa grande hache«, und das V, das ebenso für die »voyage« stehen kann, die der Ergründung des Ursprungs und der Herkunft dient, wie auch für den schrecklichen Weg in den Tod, der für Tausende von Juden 1942 mit der Festnahme im Vélodrome d'Hiver in Paris begann,[133] an die möglicherweise in Perecs Titel erinnert wird. V kann aber auch für den Widerstand stehen: für Vercors, das Partisanengebiet und Zentrum der Résistance, in dem Perec als Kind überlebte, und für das Zeichen der »V for Victory«-Kampagne der Nazigegner: Sie wurde von der BBC durch Ausstrahlung des Morsecodes für V unterstützt und war mit dem Aufruf Churchills verbunden, sich in den von den Deutschen besetzten Ländern gegen die Kollaboration zu stellen – einem Aufruf, für den das Foto von Churchills Handgeste ikonisch wurde.[134] Französisch ausgesprochen, bildet V dagegen den Klagelaut, der im Deutschen wie im Jiddischen derselbe ist, und damit ist

132 Magné: *Voyages divers*, S. 11. Das hervorgehobene Zitat stammt aus Roubauds Erzählung *Le Voyage d'hier*. In: Perec: *Le Voyage d'hiver*/Roubaud: *Le Voyage d'hier*, S. 52; Hervorhebung von Jacques Roubaud.

133 Vgl. dazu Limor Yagil: *Chrétiens et Juifs sous Vichy, 1940-1944: sauvetage et désobéissance civile*. Paris 1995.

134 James MacDonald: *British Open ›V‹ Nerve War; Churchill spurs Resistance*.

das V Teil der »géométrie fantasmatique dont le V dédoublé constitue la figure de base«:[135] Aus dem V lassen sich durch Verdopplung und Drehung die Buchstaben W und X bilden. Darauf wird im nächsten Abschnitt näher einzugehen sein.

Die Entstehung der Gruppe Oulipo resp. ihre Herauslösung aus einer allzu ausschliesslich paradoxalen und absurdistischen 'Pataphysik ist nicht zu denken ohne das Bedürfnis nach strenger Analyse, nach Mess- und Rechenbarkeit, nach Re-konstruktion der Elemente einer zerbrochenen Welt durch Kombination und Permutation, wobei die Vergeblichkeit dieser Bemühungen herausgestrichen wird durch die ständige Erneuerung des Versuchs: »Créations Re-créations Récréations«.[136]

Das ›Plagiat‹ ist dabei ein Ausgangspunkt für die poetische Arbeit. Es bildet bei Oulipo kein Element einer breit ausformulierten Theorie, sondern gibt als Denkfigur den Anstoss für die literarische Praxis, die spielerisch-ironisch und pataphysisch und zugleich ernst ist. Zentral sind darin der Blick auf die Geschichte, die Reflexion über das Verhältnis zur Vergangenheit und die Auseinandersetzung mit der literarischen Überlieferung. Eine Allegorie dieser Beschäftigung bildet *Le Voyage d'hiver & ses suites*, eine Oulipo-Publikation von 2013.[137] Sie enthält die beiden Erzählungen von Perec und Roubaud sowie zwanzig neue Texte, die diese weiterschreiben: etwa *Le Voyage d'Hitler*, *Hinterreise*, *Le Voyage d'Hoover*, *Le Voyage du ver*, *Le Voyage du vers*, *Si par une nuit un voyage d'hiver*, *Le Voyage du Grand Verre*, *Le Voyage des rêves*, *Le Voyage d'Enfer*.

In Jacques Jouets *Hinterreise* wird von der Hauptfigur die Vermutung geäussert, dass sowohl Jacques Prévert als auch Georges Perec das Buch von Hugo Vernier in die Hand bekommen haben müssen, da sie sich für ihre Verse, die das Motiv des Abschieds ausgestalten, ganz offensichtlich ebenso bei Vernier bedienten wie ihre illustren

In: *The New York Times*, Sonntag, 20.7.1941. https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/learning/general/onthisday/big/0719.html [14.1.2022]

135 Georges Perec: *W ou le souvenir d'enfance*. Paris 1975, S. 110. In *W ou le souvenir d'enfance* ist W der Name einer Insel, auf der eine Gesellschaft lebt, die den Sport und die Körperlichkeit idealisiert. Schon bald wird dem Leser deutlich, dass dort Grausamkeit und menschenverachtende Willkür herrschen, der Ort nimmt immer mehr die Züge eines Konzentrations- und Vernichtungslagers an.

136 So der Untertitel der gemeinsamen Publikation *Oulipo. La littérature potentielle (Créations Re-créations Récréations)*. Paris 1973.

137 Georges Perec/Oulipo*: Le Voyage d'hiver & ses suites.* Postface de Jacques Roubaud. Paris 2013.

Vorgänger Ende des 19. Jahrhunderts. »Cela […] fournissait aussi un éclairage assez nouveau sur *Le Voyage d'hiver* de Georges Perec lui-même!«[138] Im Verlauf der Erzählung stellt sich heraus, dass das Abschiedsmotiv »Gute Nacht«,[139] das in Müllers *Winterreise* sowie bei Mozart und Bach auftaucht, ursprünglich aus einem musikalischen Werk mit dem Titel *Hinterreise, weltliche Kantate* stammt. Nachdem dieses 1716 in Weimar erschienen war, schrieben zahlreiche berühmte deutsche Komponisten von Bach über Wagner bis Schönberg daraus ab. Geschaffen hatte das Werk jedoch ein junger Schriftsetzerlehrling einer Weimarer Druckerei, der unter dem Pseudonym Hugo Wernier zugleich ein hoffnungsvoller Musiker war. Er kam aus Polen, wohin er bald darauf zurückkehrte, da er gehört hatte, dass seine jüdischen Familienmitglieder aufgrund von Ritualmordbeschuldigungen in Gefahr waren. Sein wirklicher Name war Peretz.

In der *Note de l'éditeur* zur Publikation *La littérature potentielle*, einer »anthologie des travaux réalisés par l'Ouvroir de Littérature Potentielle depuis sa fondation«, wurde als dritter von drei Grundsätzen Oulipos hervorgehoben: »Ce n'est pas de la littérature aléatoire.«[140] Diesem Hinweis auf die Intentionalität der Werkgenese entspricht, dass die Entstehung neuer Texte häufig in intensiver Zusammenarbeit von mehreren Oulipiens erfolgt wie auch unter Vorgabe einer bestimmten Aufgabenstellung, ihr Zweck ist also der einer »Stilübung«.[141] Um zwei solche Übungen handelt es sich auch bei den beiden Texten aus der Oulipo-Anthologie von 1973, die im Folgenden studiert werden sollen. An ihnen verdeutlicht sich die Auffassung von Oulipo, dass einerseits »Unterhaltung, Ulk und Betrug noch zur Poesie«[142] gehören und dass anderseits gilt, was Bernard Magné formuliert hatte: Die Literatur muss sich, um vorwärts zu kommen, auf das Negative oder das Umgekehrte eines Erlebten stützen – auf den Bruch, das Fehlen, die Abwesenheit, das Verschwinden, den Verlust.[143]

138 Jacques Jouet: *Hinterreise*. In: ebd., S. 69-84, hier S. 75.
139 Ebd., S. 76.
140 *Note de l'éditeur*. In: *Oulipo. La littérature potentielle (Créations Re-créations Récréations)*, S. 11-12, hier S. 11.
141 Eine solche bildete auch den Ausgangspunkt für das Hörspiel *L'Augmentation*, das Perec 1969 für den Saarländischen Rundfunk schrieb. Vgl. den Brief von Perec an Helmlé vom 14. Dezember 1968. In: Schock (Hg.): *»Cher Georges« – »Cher Eugen«*, S. 119-122, hier S. 119.
142 Le Lionnais: *La Lipo (Das erste Manifest)*, S. 22.
143 Magné: *Voyages divers*, S. 13.

»SCIÉ SUR UN X«

Joseph K. wird erschossen, im Hof des Frauenklosters der Stadt H., im Oberen Transsilvanien, am Ende des Ersten Weltkriegs. Der Tat geht die Besetzung des Klosters durch die Soldaten des »Capitaine Vainqueur« voraus, der vom Führungsstab der Ersten Infanteriedivision beauftragt worden war, die Nonnen für ein Militärbordell in der Nähe von Paris zu requirieren.[144] Er droht der Äbtissin, bei Weigerung würden fünfzehn ebenfalls festgehaltene Geiseln umgebracht – unter ihnen K., der Geliebte der Äbtissin. Daraufhin ereignet sich in diesem *Drame alphabétique en trois actes et trois tableaux* mit dem Titel *Les horreurs de la guerre* aus der Feder von Georges Perec, das an die Behandlung dieses Themas durch Callot oder Goya erinnert, Folgendes:

LE CAPITAINE VAINQUEUR
(*dans un dernier appel à la bonne volonté de l'Abbesse*)
– Abbesse! Aidez!

L'ABBESSE (d'origine auvergnate)
(*toujours pas décidée à se séparer de ses filles*)
– Euh …
(*elle sort*)
Le Capitaine Vainqueur, furibard, donne l'ordre aux soldats de fusiller les otages.

LE CAPITAINE VAINQUEUR
– Eh! Feu! …
Les soldats tirent. S'abattent les otages. Cependant revient l'Abbesse qui parait avoir changé d'avis.

L'ABBESSE
– J'ai …
Mais soudain elle aperçoit l'amas trucidé des otages et, parmi, elle reconnaît le corps de son amant, Joseph K!

L'ABBESSE (d'origine auvergnate)

144 Zu den historischen Hintergründen der französischen Militärmission in Rumänien vgl. Glenn E. Torry (Hg.): *General Henri Berthelot and Romania: Mémoires et Correspondance 1916-1919*. Boulder 1987.

– Ah! Chi-gît K!
Elle s'évanouit.

FIN DU PREMIER ACTE[145]

Ein *Drame alphabétique* kündigt der Titel an, und der Leser kann somit einen Text erwarten, der durch die Ordnung des Alphabets strukturiert ist. Die abecedarische Form enthüllt sich aber erst, wenn das Stück vorgelesen oder gespielt wird: Dann wird deutlich, dass die Figurenrede mit dem von A bis Z vorgetragenen Alphabet homophon ist. Und klar wird dann auch, was in diesem Drama der Grund für die fatale Entwicklung der Ereignisse ist: Der Paratext weist wiederholt darauf hin, dass die Äbtissin aus der Auvergne stammt. Dort wird ein okzitanischer Dialekt gesprochen, in dem bestimmte Konsonanten und Vokale anders artikuliert werden als im Norden Frankreichs.[146] Die für den Capitaine fremde Artikulationsweise der Äbtissin wird allerdings in diesem Dialog erst dann wirklich bemerkbar, als sie »chi-gît K« statt »ci-gît K« ausruft. Doch bereits ihr zögerndes »euh …« klingt für den Hauptmann unverständlich, er fasst es als ein »Nein« auf, weshalb er wütend wird und die Geiseln erschiesst.

Wenn, wie man vermuten kann, die Aufgabenstellung zu dieser »Stilübung« lautete, einen Dialog zu schreiben, der durch das Alphabet strukturiert ist, so löste Perec sie in der für seine Arbeiten charakteristischen Weise: Er verband die Erfüllung der Aufgabenstellung mit der Einbettung des so entstehenden Textes in einen weiteren inhaltlichen Rahmen, der, wie in vielen Texten Perecs, ein historisches Geschehen zum Thema machte und zugleich indirekt zu viel näher an der Gegenwart liegenden Ereignissen Stellung bezog. Ausserdem schrieb Perec, ganz im Sinne der oulipotischen Theorie und Praxis, auch die bereits bestehende Literatur um: Joseph K. stirbt hier nicht als ein Angeklagter, der den Grund der Anklage nicht kennt, aber auch keineswegs, weil er ein Verhältnis mit einer Äbtissin hatte, sondern aufgrund sprachlicher Missverständnisse: Diese sind durch das militärische Eingreifen Frankreichs zugunsten Rumäniens bei dessen

145 Georges Perec: *Drame alphabétique en trois actes et trois tableaux.* In: *Oulipo. La littérature potentielle. (Créations Re-créations Récréations*, S. 111-114, hier S. 110.

146 Vgl. dazu etwa Albert Dauzat: *Les parlers auvergnats anciens et modernes*. In: *Revue de linguistique romane*. Tome IV. Paris 1928. Reprint Nendeln 1978, S. 62-117. Dass der Aspekt der Artikulation und der sprachlichen Differenz im *Drame alphabétique* zentral ist, zeigt auch die Tatsache, dass eine andere Figur laut Paratext einen »défaut de pronociation« hat; siehe Perec: *Drame alphabétique en trois actes et trois tableaux*, S. 111.

Angriff gegen die Mittelmächte entstanden – in einer Gegend, die schon vor 1914 für ihre Vielsprachigkeit und für die Spannungen zwischen den Nationalitäten bekannt war, die auch im Leben und Werk Kafkas und anderer Autoren der Österreichisch-Ungarischen Monarchie eine entscheidende Rolle spielten.

Indem das »euh …«, das in der alphabetischen Folge dem Buchstaben »e« entspricht, die Erschiessung K.s auslöst, wird verdeutlicht, wie sehr nicht nur das ausgesprochene oder niedergeschriebene Wort, sondern bereits ein einzelner Buchstabe die bestehenden Verhältnisse verändern kann: Als ein Zeichen, das – trotz der grundsätzlichen Arbitrarität und Konventionalität, der Mehrdeutigkeit von Zeichen – in bestimmten Situationen über Leben und Tod entscheidet.

Direkt vor dem *Drame alphabétique* ist ein anderer Text von Perec abgedruckt, der eine bereits in der europäischen Antike verwendete Form des Figurengedichts aktualisiert: Sie entsteht durch die contrainte »snowball«, die bestimmt, dass das erste Wort des Textes aus nur einem Buchstaben bestehen darf und dass bei jedem folgenden Wort ein Buchstabe dazukommt.[147] Der »snowball« wird hier von Perec mit dessen Umkehrprinzip, dem »melting snowball«, verbunden.[148] Aus derselben contrainte können auch Texte entstehen, bei denen die Zahl der Silben zuerst zu- und später wieder abnimmt, wie in Victor Hugos Gedicht *Les Djinns* aus dem Band *Les orientales,*[149] in dem die Wüstengeister im Sturmwind heranziehen und wieder im Nichts verschwinden, wie die seufzenden Schatten derjenigen, die sich der Wollust ergeben haben, im Fünften Gesang von Dantes *Inferno*, aus dem das Motto zu Hugos Gedicht stammt.[150] In *Les Djinns* spielt jedoch, da der Text sich über mehrere Seiten erstreckt, der visuelle Aspekt kaum eine Rolle, die contrainte wird nur bei eingehendem Studium erkennbar. Dagegen ist Perecs »Stilübung«[151] ein »Seh-Text«:

147 Mathews/Brotchie (Hg.): *Oulipo-Compendium*, S. 228 und S. 185.
148 Ebd., S. 185.
149 Victor Hugo: *Les Djinns*. In: ders.: *Les orientales*. Cinquième Édition. Tome III. Paris 1829, S. 259-269. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626456q/f283.item.r= [14. 1. 2022]
150 Ebd., S. 259.
151 Georges Perec: *Boules de neige V*. In: *Oulipo: La littérature potentielle. (Créations Re-créations Récréations)*, S. 110.

J
AI
CRU
VOIR
PARMI
TOUTES
BEAUTÉS
INSIGNES
ROSEMONDE
RESPLENDIR
FLAMBOYANTE
PANTELANTE
ÉCARTELÉE
EVOQUANT
QUELQUE
CHARME
TORDU
SCIÉ
SUR
UN
X

Der aus den beiden »snowballs« zusammengesetzte Text bildet ein Dreieck, dessen horizontale Symmetrieachse durch das Wort »flamboyante« verläuft. Die Dreiecksform, die zunächst als symmetrisch erscheint, enthüllt sich als Figur der Asymmetrie: Betrachtet man den letzten Buchstaben des Gedichts, wird deutlich, dass er die verkleinerte Form der Makrostruktur der gesamten Figur darstellt. Bei dieser handelt es sich um ein grosses X, das mit seinen Diagonalen das gleichschenklige Dreieck begrenzt, in das sich das Gedicht einzwängen muss. Eine Entsprechung dazu auf der rechten Seite des X fehlt. Einzwängung, Verbiegung, Zerstörung ist auch das Thema des Textes:

Ein Frauenkörper, dessen blühende Schönheit für den Betrachter die ganze Welt ausmacht, erleidet die Qualen einer mittelalterlichen Form der Strafe oder der Folter. Die ausserordentliche Schönheit schlägt mit dem bereits ambivalenten Begriff »flamboyante« jäh in den äussersten Schrecken um. Der extreme Kontrast zwischen Schönheit der Schöpfung und Grausamkeit der menschlichen Tat, zwischen Ganzheit und Destruktion ergibt sich aus der »géométrie fantasmatique«, die vom V ausgeht, an dessen Spitze ein zweites V angefügt wird: Das Rad, auf das der malträtierte Frauenkörper gebunden wurde, hat die Form eines X.

Der Text erscheint als zeitlose Allegorie der Barbarei, er erinnert an die Untaten des Prokrustes im griechischen Theseus-Mythos.[152] Bernard Magné hat mitgeteilt, dass sich in Perecs Nachlass auch eine frühere Version[153] des Textes erhalten hat:

J
AI
CRU
VOIR
PARMI
TOUTES
BEAUTÉS
INSIGNES
ROSEMONDE
RESPLENDIR
FLAMBOYANTE
CÉRÉMONIEUSE
PURIFICATRICE
TRIOMPHALEMENT
SOUVERAINEMENT
PROLÉTARIENNE
SYNDICALISTE
CARTÉSIENNE
PANTELANTE
ÉCARTELÉE
EVOQUANT
QUELQUE
CHARME
TORDU
SCIÉ
SUR
UN
X

Diese frühere Version von Perecs Gedicht verortet den Angriff gegen die Integrität des menschlichen Körpers konkret innerhalb der

152 Diodore de Sicile: *Bibliothèque historique*. Traduction nouvelle, avec une préface, des notes et un index, par M. Ferdinand Hoefer. Tome premier, Paris 1851, Livre IV, 59, S. 324.

153 Georges Perec: *Boules de neige V*. In: *Oulipo: La littérature potentielle. (Créations Re-créations Récréations)*. Paris 1973, S. 110.

Geschichte der sozialen und politischen Umwälzungen im 19. und 20. Jahrhundert: Auf das Aufkommen und Anwachsen der Arbeiterbewegung und der proletarischen Frauenbewegung folgt der Widerstand gegen deren Bestrebungen und die Niederschlagung des Spartakusaufstands, die Misshandlung und Ermordung von Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg, deren Name im Gedicht anklingt, das zugleich auch auf die Gründung der Gruppe Internationale verweist, der späteren Spartakusgruppe.

Obwohl diese ursprüngliche Fassung des Gedichts die contrainte, die stets verlangt, einen möglichst anspruchsvollen – in diesem Fall einen möglichst langen – Text zu schreiben, besser erfüllt, entschied sich Perec, die um sieben Wörter kürzere Version drucken zu lassen. Den Grund dafür sah Bernard Magné in der für Perecs Arbeit seit seiner Mitgliedschaft bei Oulipo charakteristischen poetischen Verfahrensweise, der »oulibiographie«: Perecs »Autobiotexte« sind konstituiert durch ein Netz von »autobiographèmes«, d.h. von spezifischen, wiederkehrenden Merkmalen, die jeweils in Verbindung mit einer oder mehreren biographischen Aussagen stehen, die die Form des Inhalts oder des Ausdrucks einer Erzählung organisieren.[154] Die Quelle des »autobiographème« ist immer textuell, ihre Entdeckung basiert immer auf einer intertextuellen Lektüre.[155] In Perecs Schreiben sind die Regeln des Textes dank den »autobiographèmes« motiviert durch ihre Beziehung zur Biographie, und von diesen Regeln ausgehend, wird der Text ausgearbeitet:

> un texte perecquien sous contrainte parle donc à la fois explicitement (au plan de la dénotiation) de tout autre chose que de la biographie (mais éventuellement aussi de la biographie) et implicitement (au plan de la connotation) de la biographie par les règles qu'il utilise, puisque ces règles entretiennent avec cette biographie des relations dont les autobiographèmes permettent de pointer à la fois l'existence et les significations.[156]

Das führt zur charakteristischen »oulibiographie«: einem »sous-ensemble de l'autobiotexte en relation avec les pratiques oulipiennes.«[157]

154 Bernard Magné: *Georges Perec oulibiographe*. In: Peter Kuon (Hg.): *OULIPO – POETIQUES*. Actes du Colloque de Salzburg 23-25 avril 1997. Tübingen 1999, S. 41-62, hier S. 44.
155 Ebd., S. 45.
156 Ebd.
157 Ebd., S. 46.

Genau diese Transformation eines Oulipo-Textes in einen »texte oulibiographique«[158] geschieht in Perecs »boule de neige«: Durch das Weglassen der sieben Wörter ergibt sich ein 11-zeiliger Text; die Zahl 11, die in Perecs Texten häufig wiederkehrt, erinnert an den 11. Februar 1943, der von den Behörden zum offiziellen Todestag von Perecs Mutter erklärt wurde,[159] die am 23. Januar 1943 von der Polizei in Paris verhaftet und später nach Drancy gebracht worden war.[160] Damit erweist sich die »boule de neige«, die schliesslich gedruckt wurde, sowohl als eine Allegorie der Barbarei als auch als eine sehr konkrete, wenn auch codierte Erinnerung an die Verschwundene. Die biographischen Quellen zu mehreren »autobiographèmes« in Perecs Werk finden sich in *W ou le souvenir d'enfance*: Es sind der Bruch, der Verlust, markiert durch bestimmte Daten, sowie die Zweisprachigkeit Jiddisch-Französisch und die Instabilität des Namens Peretz/Perec,[161] aber auch das hebräische Schriftzeichen, das »la forme d'un carré ouvert à son angle inférieur gauche«[162] hat und von dem der Ich-Erzähler behauptet, dass er es als kleiner Junge richtig als ein Gimmel identifiziert habe,[163] wobei er später deutlich macht, dass er weiss, dass dieses Zeichen viel eher ein hebräisches M darstellt.[164] M aber ist die Umkehrfigur zu W, und Bellos hat diese Umkehrfigur, die im bekannten Film von Fritz Lang eine zentrale Rolle spielt, in Verbindung gebracht mit der Schuldgefühle auslösenden Vorstellung jüdischer Kriegswaisen, sie hätten auf ihre Mütter nicht genug aufgepasst.[165] Den vielfachen Figurationen des Buchstabens V (W, X, XX)[166] in *W ou le souvenir d'enfance* geht die Widmung »*Pour E*« voraus, die man als Hinweis auf das fehlende e in *La disparition* lesen kann oder aber phonetisch, als »stummes« e, als Einschreibung des Schweigens, und zugleich als »*Pour Eux*«, als Erinnerung an diejenigen, deren Leben, deren Stimme ausgelöscht wurde.[167]

158 Ebd., S. 50.
159 Vgl. Bellos: *Georges Perec: A Life in Words*, Bildteil, S. 12; sowie Perec: *W ou le souvenir d'enfance*, S. 62.
160 Vgl. Bellos: *Georges Perec: A Life in Words*, Bildteil, S. 12.
161 Vgl. ebd., S. 49.
162 Georges Perec: *W ou le souvenir d'enfance*. Paris 1975, S. 26.
163 Ebd.
164 Ebd., S. 20.
165 Bellos: *Georges Perec: A Life in Words*, S. 555.
166 Perec: *W ou le souvenir d'enfance*, S. 110.
167 Vgl. Jürgen Ritte: *Das Sprachspiel der Moderne. Eine Studie zur Literarästhetik Georges Perecs.* Köln 1992, S. 55.

Im Licht der »autobiographèmes« erhält auch das erste Wort der »boule de neige«, das zum J apostrophierte »je«, als Entsprechungsform zum X eine neue Bedeutung: Das J eröffnet den Textabschnitt, der das zur Wahrnehmung und zur Artikulation fähige Subjekt und den Körper des Menschen in seiner ganzen, unversehrten Gestalt beschreibt. Ihm steht der zweite Abschnitt gegenüber, in dem das X zum Zeichen für den Zerstörungswahn und für die geplanten, organisierten und inszenierten, zu manchen Zeiten im Strafrecht vorgesehenen Verstümmelungs- und Vernichtungstaten wird, zu denen der Mensch fähig ist. Zudem steht das J aber auch für ein konkretes historisches Ereignis: die Entrechtung, Verfolgung und Ermordung jüdischer Menschen im 20. Jahrhundert. In den Reisepass von Staatsangehörigen des Deutschen Reiches gestempelt, bezeichnet es Angehörige derjenigen Bevölkerungsgruppe, der die Bürgerrechte mit Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft sukzessive entzogen wurden. Das komplementär zum J stehende X weist in der Folge nicht nur auf das unbekannte Schicksal vieler Verschwundener hin, sondern auch auf die Frage nach den Gründen für das Geschehene: Auf die Frage nach den sich auch für die historische Erforschung als höchst komplex erweisenden Entstehungszusammenhängen des Holocaust. X-förmig sollte daher später, in Perecs Roman *La vie mode d'emploi*, das »trou noir« des letzten noch fehlenden Puzzleteils sein, auf das das einzig noch übrig gebliebene W-förmige Teil nicht passt, das der eben verstorbene Puzzlespieler Bartlebooth in der Hand hält.[168]

»[la lettre cachée]«

In der *Histoire du lipogramme* schrieb Perec:

> Dans son *Éloge de la Cabbale*, Borges parle de »cette idée prodigieuse d'un livre impénétrable à la contingence«. S'il est vrai qu'au commencement était le Verbe et que l'Œuvre du Dieu s'appelle l'Écriture, chaque mot, chaque lettre appartiennent à la nécessité: le Livre est un réseau infini à tout instant parcouru par le Sens; l'Esprit se confond avec la Lettre; le Secret (le Savoir, la Sagesse) est une lettre cachée, un mot tu: le Livre est un cryptogramme dont l'Alphabet est le chiffre.[169]

168 Georges Perec: *La vie mode d'emploi*. Paris 1978, S. 600.
169 Perec: *Histoire du lipogramme*, S. 77.

Folgt man Perecs Auffassung, ein Abglanz des »fièvre exégétique des Cabbalistes« sei in der Tätigkeit des Leipogrammierens noch erkennbar,[170] dann kann man Leipogramme als Versuche ansehen, durch Neukombination der Buchstaben den Text zu rekonstruieren, mit dem die Welt erschaffen wurde, und dadurch seinem Bauprinzip und dem Wesen der Welt auf die Spur zu kommen. Wenn im zu rekonstruierenden Text kein Wort zufällig steht, dann müsste dies auch für die Entzifferungsversuche gelten. Und in der Tat wird in *La disparition* festgehalten, »la Loi du roman d'aujourd'hui« fordere, »qu'il n'y ait pas un mot qui soit fortuit, qui soit dû au pur hasard […], mais, qu'a contrario, tout mot soit produit sous la sanction d'un tamis contraignant, sous la sommation d'un canon absolu!«[171] Sein Programm formuliert der 1969 erschienene Text bereits am Anfang: Es gelte »unumstößlich, daß Kunst nicht nur Abklatsch ist, daß Kunst auch sichtbar macht, was sonst nicht sichtbar ist«.[172] Und in diesem Bestreben nimmt der Roman die Aussage wörtlich, »le Secret (le Savoir, la Sagesse)« sei »une lettre cachée«, und leitet aus ihr sein Schreibverfahren ab, das er innerfiktional auch durch vielfache Anspielungen, aber nie explizit thematisiert: Beim Dechiffrieren kann nicht mit allen Lettern gearbeitet werden, es fehlt – entsprechend der Unverständlichkeit der Welt und der Vorgänge in ihr, entsprechend des verborgenen Charakters des Wissens und der Weisheit – stets ein Buchstabe, der Klartext kann somit nie hergestellt werden, »Sinn und Signifikation«[173] bleiben unklar. Dass der Text diese Auffassung transportiert, könnte man, ausgehend vom Konzept des Romans, zumindest annehmen.

Das Thema der unendlichen, ergebnislosen Suche nach »Sinn und Signifikation« wird denn auch im ersten Kapitel eingeführt. Doch davor ist ein Vorwort eingeschaltet, dessen Titel lautet: *Où l'on saura plus tard qu'ici s'inaugurait la Damnation*. Beschrieben wird ein Land in Aufruhr und Gesetzlosigkeit: Eine Nahrungsmittelknappheit führte zum Aufstand der Bevölkerung, es kommt zu Plünderungen, Soldaten und Polizisten fürchten um ihr Leben und greifen daher nicht ein, die Regierung wird guillotiniert, Zeitungsredaktionen in

170 Georges Perec: *Histoire du lipogramme*. In: Oulipo: *La littérature potentielle. (Créations Re-créations Récréations)*. Paris 1973, S. 77-93, hier S. 77*f.*

171 Georges Perec: *La disparition*. Paris 2011, S. 217.

172 Georges Perec: *Anton Voyls Fortgang. Roman*. Hg. und übersetzt von Eugen Helmlé. Nachbemerkung zur Neuauflage von Ralph Schock. Zürich/Berlin 2013, S. 46.

173 Ebd., S. 230.

Brand gesteckt, Muslime, Schwarzafrikaner und Juden in Pogromen ermordet, bald ist niemand mehr seines Lebens sicher, der Mensch wird dem Menschen ein Wolf, jeder schlachtet jeden ab, oft bloss aus Lust und Vergnügen, die Taten sind grausam:

> On s'attaquait aux bambins qu'on faisait bouillir dans un chaudron, aux savoyards qu'on brûlait vifs, aux avocats qu'on donnait aux lions, aux franciscains qu'on saignait à blanc, aux dactylos qu'on gazait, aux mitrons qu'on asphyxiait, aux clowns, aux garçons, aux putains, aux bougnats, aux typos, aux tambours, aux syndics, aux Mussipontins, aux paysans, aux marins, aux milords, aux blousons noirs, aux cyrards.
> On pillait, on violait, on mutilait. Mais il y avait pis: on avilissait, on trahissait, on dissimulait. Nul n'avait plus jamais un air confiant vis-à-vis d'autrui: chacun haïssait son prochain.[174]

Das Ergebnis von Aufruhr, Krieg und Entfesselung des Destruktionstriebs ist der komplette Verlust des Vertrauens in den Nächsten.

Mit diesen im Vorwort erzählten Geschehnissen scheint die im ersten Kapitel des Romans einsetzende Handlung um Anton Voyl zunächst in keinem Zusammenhang zu stehen, abgesehen von der Tatsache, dass sie auch in Frankreich spielt. Anton Voyl liegt nachts in seiner Wohnung, schlaflos, sein Puls rast. Am Fenster entdeckt er »un artison«, ein blaues Insekt mit Stachel, das einen Grashalm hinter sich herschleppt.[175] Er will es mit der Hand plattschlagen, doch es entfliegt in die Freiheit. Der intertextuelle Verweis, dem das Sprichwort »À l'œuvre on reconnaît l'artisan« eingeschrieben ist, das sowohl auf die Meister des literarischen Erzählens als auch auf die Meisterschaft des Leipogrammschreibens Bezug nimmt, rückt Voyl in die Nähe von Kafkas Protagonisten: Ein unerklärliches, unerträgliches Leiden hält ihn gefangen, er findet wochenlang keinen Schlaf. In Tapete und Teppich glaubt er eine Form zu erkennen, die sich ihm zeigt und zugleich wieder verschwindet:

> Ainsi, parfois, un rond, pas tout à fait clos, finissant par un trait horizontal: on aurait dit un grand G vu par un miroir.
> Ou, blanc sur blanc, surgissant d'un brouillard cristallin, l'hautain portrait d'un roi brandissant un harpon.

174 Perec: *La disparition*, S. 14.
175 Ebd., S. 17.

> Ou, un court instant, sous trois traits droits, l'apparition d'un croquis approximatif, insatisfaisant: substituts saillants, contours bâtards profilant, dans un vain sursaut d'imagination, la Main à trois doigts d'un Sardon ricanant.
> Ou, s'imposant soudain, la figuration d'un bourdon au vol lourd, portant sur son thorax noir trois articulations d'un blanc quasi lilial.[176]

Voyl erforscht den Teppich weiter, und es tauchen fünf, sechs, zwanzig, schliesslich 26 Kombinationen auf, leichtflüchtige Skizzen, obskure Bilder, die er immer wieder neu ordnet und in denen er das Erscheinen eines deutlicheren Signals verfolgt, das ihn zufriedenstellen könnte, doch stattdessen sieht er nur inkongruente Teile, unvollkommene Entwürfe, von denen jeder dazu beiträgt, die Grundgestalt einer Ursprungsskizze herzustellen, der er sich annähert, die er aber immer wieder vorenthält. In zunehmender Verwirrung verbohrt Voyl sich in die Untersuchung des Teppichs, aus dem ihm ein Knotenpunkt hervorzuspringen scheint:

> un fil tramait l'obscur point Alpha, miroir du Grand Tour offrant à foison l'Infini du Cosmos, point primordial d'où surgirait soudain un panorama total, trou abyssal au rayon nul, champ inconnu dont il traçait l'inouï littoral, dont il suivait l'insinuant contour, tourbillon, hauts murs, prison, paroi qu'il parcourait sans jamais la franchir …[177]

Voyl sucht mit Ausdauer den kreisförmigen Ursprungspunkt, von dem alles ausgeht, in dem der ganze Kosmos enthalten ist und der damit an das Aleph in Borges' Erzählung erinnert, doch dieser Punkt zeigt sich nicht. Tagelang folgt Voyl der »illusion d'un instant divin où tout s'ouvrirait, où tout s'offrirait«, doch trotz der endlosen Kombinationsversuche, die er vornimmt, offenbart sich nichts: »tout s'obscurcissait, tout disparaissait.«[178]

Der Zustand des Protagonisten verschlimmert sich, er phantasiert, »avatar à la Kafka«, dass er in seinem Bett zapple, in einen eisernen Harnisch eingeschlossen, ohne irgendwo Halt zu finden, und dass seine Schreie nicht gehört werden.[179] Visionen quälen ihn, und

176 Ebd., S. 19.
177 Ebd., S. 20.
178 Ebd.
179 Ebd., S. 30.

um sich vor dem Wahnsinn zu retten, beginnt er, ein Tagebuch zu schreiben. In der ersten Vision trägt er den Namen Ismaïl, der auf den von der Gesellschaft ausgestossenen Matrosen Ishmael, den Erzähler in *Moby Dick*, hinweist, doch aufgrund der Schreibung noch viel eher auf den mit seiner Mutter vertriebenen erstgeborenen Sohn Abrahams, der im Koran als einer der Propheten bezeichnet wird. Ismaïl strandet auf einer einsamen Insel und lebt dort wie Robinson, bis er bemerkt, dass das Eiland längst von der Zivilisation erreicht wurde: In einem mit modernster Technik ausgerüsteten Bungalow feiert eine mondäne Gesellschaft, doch als er sich den Leuten nähern will, nimmt niemand ihn wahr, als wäre er durchsichtig. Er hinterlässt keine Spur, »sa main n'ouvrait aucun bouton. Il n'avait aucun pouvoir.«[180] Später erkennt er, dass er in einem Film lebt: Was er sieht, ist alles schon vor zwanzig Jahren geschehen. »Tout avait l'air normal, mais tout s'affirmait faux. Tout avait l'air normal, d'abord, puis surgissait l'inhumain, l'affolant.«[181] Man könnte diese Passage als eine Beschreibung der Verweigerung der westeuropäischen Gesellschaft zur Zeit des ›Wirtschaftswunders‹ lesen, sich mit der eigenen Geschichte und mit den Erfahrungen der Überlebenden auseinanderzusetzen, wie sie sich in Walter Abishs Roman *How German Is It. Wie deutsch ist es* von 1980 wiederfinden sollte.

Voyl schreibt in sein Tagebuch die Überschrift *LA DISPARITION*. Er fragt sich, wer oder was verschwunden sei und hält fest, es gebe ein verstecktes Motiv in seinem Teppich, »mais, plus qu'un motif: un savoir, un pouvoir«.[182] Immer weiter sucht Voyl nach einem Wort, einem Namen, der aber in seinem Bewusstsein nicht aufscheint, weshalb er seiner Vision bis zum Ende nachzugehen beschliesst und seine Kombinationsversuche mit Buchstaben fortsetzt: Er notiert Autobiographisches, nimmt eine Selbstanalyse vor und schreibt zuletzt ganze Erzählungen. Die erste handelt vom fünfjährigen Aignan, der in einem Schloss aufwuchs, nun aber von seiner Amme weggeschickt wird, weil bereits seine 25 Cousins verschwunden sind und allen Gefahr droht, wenn er nicht flieht. Im Wald trifft er auf eine Sphinx, die ihn für »un parfait sandwich pour mon fricot« hält.[183] Er weist sie auf die Notwendigkeit des »fair-play« hin und verlangt, zuerst ihr Rätsel zu hören:

180 Ebd., S. 38.
181 Ebd.
182 Ebd., S. 41.
183 Ebd., S. 43.

Y a-t-il un animal
Qui ait un corps fait d'un rond pas tout à fait clos
Finissant par un trait plutôt droit?

– Moi! Moi! cria alors Aignan.[184]

Kummervoll bemerkt die Sphinx, diese Lösung sei richtig, und stürzt mit einem Schrei in den Abgrund. Die Erzählung ist damit aber keineswegs zu Ende, denn wie sich herausstellt, ist Aignan der Sohn von König Willigis. Gemäss den Ausführungen bei Hartmann von Aue und bei Thomas Mann zeugte dieser mit seiner Zwillingsschwester Sibylla einen Sohn, der ausgesetzt wurde. Von seiner Herkunft nichts ahnend, kehrt Aignan später als Ritter zurück und heiratet seine Mutter. Als dieser Sachverhalt ans Licht kommt, zieht sich Sibylla in ein Kloster zurück und Aignan auf einen Felsen im Sumpf, »sur l'Îlot du Grand Pardon«, wo er jahrelang dahinlebt und zusammenschrumpft.[185] Doch als er zum neuen Papst gewählt werden soll, findet man ihn – hier weicht Voyls Erzählung von den Vorlagen ab – nicht mehr: »Il avait tout à fait disparu, prouvant ainsi qu'il n'avait pas connu jusqu'au bout la Compassion du Tout-Puissant …«[186] Dass der unschuldige und dennoch bussfertige Aignan verschwindet, wird also damit begründet, dass Gott nicht bis zuletzt Mitleid mit ihm empfand. Oder, wie Eugen Helmlé diese Stelle übersetzte: »Gott mitsamt Allmacht schützt ihn nicht bis zum Schluß.«[187] Helmlés Interpretation schlägt eine Lektüre dieser Stelle vor, die auf das Schicksal der im Holocaust Verschwundenen Bezug nimmt und auf die Frage, die sich daraus für die Überlebenden ergab und die ihre theologische und philosophische Ausarbeitung in der Diskussion über eine Theodizee nach Auschwitz fand.[188] Diese Lesart wird gestützt durch das weitere Romangeschehen. Voyl kann seine Erzählung nicht vollenden, denn er fürchtet, dass sie dann eine so klare, bittere Erkenntnis böte, dass niemand die Lektüre überleben würde:

> Car, poursuivait-il, la fiction a toujours voulu qu'il n'y ait qu'un Aignan pour s'affranchir du Sphinx. Aignan disparu, nul Logos

184 Ebd., S. 44.
185 Ebd., S. 48.
186 Ebd., S. 49f.
187 Perec: *Anton Voyls Fortgang*, S. 56.
188 Vgl. dazu etwa Steven T. Katz/Shlomo Biderman/Gershon Greenberg (Hg.): *Wrestling with God. Jewish Theological Responses during and after the Holocaust*. Oxford/New York 2007.

triomphant n'offrira plus jamais son consolant pouvoir. Donc, concluait-il, nul discours jamais n'abolira l'hasard. Pourtant, ajoutait-il plus bas, nous n'avons aucun choix: il nous faut savoir, à tout prix, qu'à tout instant un Sphinx pourrait nous assaillir; il nous faut savoir, l'avons-nous jamais su, qu'à tout instant il nous suffira d'un mot, d'un son, d'un oui, d'un non, pour aussitôt l'avoir vaincu. Car – ainsi l'a dit Zarathoustra – nul Sphinx n'a jamais fait son nid hors du Palais humain ...[189]

Als Kommentar zur zeitgenössischen poststrukturalistischen Debatte ist dieser Abschnitt durch seine doppelte Zielrichtung aufschlussreich: Einerseits wird die Bedeutung der Kritik am Logozentrismus betont, an dessen Aufbrechung Mallarmés epochemachende Buchstabenarbeit massgeblich beteiligt war. Anderseits macht – im Sinne der Polyphonie – eine leise vernehmbare Gegenstimme darauf aufmerksam, dass es in bestimmten Situationen dennoch ein Richtig oder Falsch geben müsse, dass ein klares Ja und ein dezidiertes Nein notwendig sei, um zu verhindern, dass die auf Vernichtung sinnende Sphinx sich erneut im Gebiet der Menschen installiere.

Als Voyl verschwindet, hinterlässt er seinen Freunden eine Nachricht, in der er schreibt, wie sehr er sich danach gesehnt habe, wieder einmal schlafen zu können:

Mais il a disparu! Qui? Quoi? Va savoir! Ça a disparu. A mon tour, aujourd'hui, j'irai jusqu'à la mort, jusqu'au grand oubli blanc, jusqu'à l'omission. *It is a must*. Pardon. J'aurais tant voulu savoir. Un mal torturant m'a tordu. Ma voix a tout d'un chuchotis bancal. Ô ma mort, sois la rançon du transport fou qui m'habita. Anton Voyl.[190]

Das Postscriptum dazu gibt fast perfekt pangrammatisch und daher kryptisch an: »Portons dix bon whiskys à l'avocat goujat qui fumait au zoo.«[191] Von dieser Nachricht ausgehend, begeben sich Voyls Freunde Amaury Conson und Olga mit Hilfe des Polizisten Ottaviani auf die Suche nach Voyl. Ottavianis Chef Swann erhält von oberster geheimdienstlicher Stelle einen Bericht, in dem von Anton Voyl und seinem bevorstehenden Schicksal die Rede ist und

189 Perec: *La disparition*, S. 50f.
190 Ebd., S. 55.
191 Ebd.

der besagt, man habe Voyl aufgeben müssen, da sonst der »casus damni« eingetreten wäre und man den »Palais«, den Staatspräsidenten also, hätte einschalten müssen.[192] Verfasst wurde der Bericht vom Geheimdienstchef Alain Gu.rin. Der reale Alain Guérin, ein französischer Historiker, war zur Entstehungszeit von *La disparition* als investigativer Journalist tätig und schrieb u.a. Beiträge über die Organisation Gehlen: Dies war der in der amerikanischen Besatzungszone von den US-Behörden gegründete Nachrichtendienst, in den Reinhard Gehlen, der frühere Leiter der Abteilung Fremde Heere Ost im Generalstab der Wehrmacht, viele ehemalige SS- und Gestapo-Mitglieder unter neuer Identität einschleusen konnte.[193]

Der in Voyls Postscriptum genannte Advokat Hassan Ibn Abbou wird bald darauf ermordet aufgefunden, und bei der Beerdigung stellt sich heraus, dass er sich für die rechtliche Gleichstellung der in Frankreich lebenden Algerier eingesetzt hatte und für die Unabhängigkeit Algeriens eingetreten war, weshalb er als Marxist galt. Als er beigesetzt werden soll, ist seine Leiche aus dem Sarg verschwunden. Dass Ibn Abbou von Ottaviani zunächst »Ibn Barka« genannt wurde, macht ebenfalls die Bezugnahme des Textes auf aktuelles Geschehen deutlich: Mehdi Ben Barka hatte in den 1950er Jahren in Marokko den bewaffneten Widerstand gegen die französische Protektoratsmacht organisiert und war nach der Unabhängigkeit ein wichtiger marokkanischer Politiker. 1965 wurde er in Paris vom französischen Geheimdienst ermordet.[194]

Beide Bezüge deuten also in die Richtung, in die die bereits erwähnte Aussage von Pierre Nora später weisen sollte: Es besteht eine Analogie wie auch eine direkte, teilweise durch die personelle Besetzung der entsprechenden Stellen bedingte Verbindung zwischen der Weigerung des offiziellen Frankreich, sich mit seiner Rolle in der Nazizeit auseinanderzusetzen, und dem fehlenden Eingeständnis der Schuld an den in Algerien verübten Verbrechen.

Voyls Freunde versammeln sich in der Villa von Augustus in Azincourt, wo sich das gesamte weitere Geschehen abspielt. Anwesend sind Amaury Conson, von dessen sechs Kindern fünf ermordet wurden, Olga Mavrokhordatos, Augustus, dessen Sohn Douglas Haig ebenfalls auf mysteriöse Weise umkam, Arthur Wilburg Savorgnan und die amerikanische Haushälterin, la Squaw, später kommen auch

192 Ebd., S. 78.
193 Vgl. Alain Guérin: *Le général gris. Comment le général Gehlen peut-il diriger depuis 26 ans l'espionnage allemand?* Paris 1968.
194 Vgl. Zakya Daoud/Maâti Monjib: *Ben Barka*. Paris 1996.

Ottaviani und Swann dazu. Man untersucht Voyls Tagebücher, um einen Hinweis auf seinen Verbleib zu finden. Es gibt darin Texte in zahlreichen Sprachen, auch Gedichte, unter anderem *Bris Marin* von Mallarmus, *Booz assoupi* von Victor Hugo und die berühmten *Vocalisations* von Rimbaud, die mit dem Vers beginnen: »A noir (Un blanc), I roux, U safran, O azur«.[195] Amaury teilt mit, dass Voyl im Tagebuch einige Anspielungen auf einen Roman gemacht habe, der die Lösung bringen werde: »Dans tout ça, il y a toujours un point commun: l'apparition, ou la disparition du Blanc«.[196] Man erwartet eine Nachricht aus dem »Blanc«, da, wie die Squaw berichtet, Anton früher einmal eine solche Botschaft, die plötzlich in Form von 25 und später 26 weissen Punkten an der Seite des Billardtischs erschienen sei, in stundenlanger Arbeit entschlüsselt habe: Sie sagte den Tod von Haig voraus.

Als am nächsten Tag auch Augustus auf unerklärliche Weise stirbt, beginnen die noch übrigen Anwesenden mit Erzählungen, um die Herkunft und die Lebensgeschichten der verstorbenen und der noch lebenden Freunde zu rekonstruieren. Es sind drei Narrative, die teilweise übereinstimmen, sich zum Teil aber auch widersprechen, wie am Ende in erschreckender Weise deutlich wird. Olga erzählt, Voyl, der während einiger Jahre ihr Partner war, sei in ihrer letzten gemeinsamen Zeit äusserst verzweifelt gewesen und habe ihr dann mitgeteilt, er habe erfahren, dass er und Douglas Haig Brüder seien und dass sie bei Pflegefamilien aufwuchsen, bei denen ihr Vater, Tryphiodorus, sie untergebracht habe. »Fluch und Dammnis« verfolgten ihn und seine Verwandten, und er müsse Olga verlassen, damit sie nicht auch in Gefahr gerate.[197] Voyl habe zunächst nach Afrika fliehen wollen, sei dann aber nach Südfrankreich und schliesslich in ein kleines Dorf im Schweizer Jura gegangen. Man habe nie wieder etwas von ihm gehört. Da, wie Perec in der *Histoire du lipogramme* ausführte, Tryphiodorus einer der frühen griechischen Leipogrammatiker war, wird deutlich, dass hier auf eine Deszendenz hingedeutet wird, die vom Wissen um die Abwesenheit, den Mangel, um Verschwundene, Verlorene geprägt ist.

Von den noch in der Villa Verbliebenen tun sich nun zwei Figuren mit erklärenden Narrativen hervor: zunächst die Squaw, die behauptet, Olga stamme aus dem reichen Clan Mavrokhordatos, der

195 Perec: *La disparition*, S. 125.
196 Ebd., S. 112.
197 Perec: *Anton Voyls Fortgang*, S. 242.

in Istanbul mit Unterstützung der Briten einen Aufstand gegen die osmanische Herrschaft vorbereitet habe, jedoch verraten und danach blutig verfolgt und beinahe ausgerottet worden sei. Als Olga kurz darauf stirbt und der Fluch immer weitere Auswirkungen zu haben scheint, beginnt Arthur mit seiner Erzählung:

Ein Individuum verfolge sie seit Jahrzehnten und wolle die »Vollbringung vom Talion im Tod«.[198] Denn sie gehörten alle einem Clan an, der aus Ankara stamme und viel Geld besitze. Das Vermögen stehe immer dem Erstgeborenen zu, während alle anderen leer ausgingen, was zu grossen Spannungen und eine Zeit lang zu zahlreichen Morden führte: Denn das Motto hiess nun nicht mehr »Un pour Tous, Tous pour Un« wie in den *Drei Musketieren*, sondern »Chacun pour Soi« und schliesslich »*Homo homini Lupus*«.[199] Ein junger Mann mit sechs älteren Brüdern habe sich durch besonderen Einfallsreichtum bei der Planung der Morde hervorgetan: Er nutzte sein Wissen um ihre Vorlieben und tötete sie, indem er etwa Sprengstoff in die Schnapsflasche tat oder das Schwimmbad unter Strom setzte und ein Goldstück hineinwarf oder dem Kalb, an dem ein Bruder seine Lust befriedigte, Dynamit in den Hintern steckte. Ein ungeschriebenes Gesetz gebot endlich, dass jede Familie nur noch ein Kind haben dürfe. Daraufhin kehrte für einige Zeit Ruhe ein, bis einem Vater, ohne dass er dies erfuhr, Drillinge geboren wurden und die Mutter zwei der Kinder versteckte. Als der Clan später Kenntnis davon erhielt, wurde der Vater bestraft, und aus Rache suchte er daraufhin nach den Kindern und ihren Nachkommen, um sie zu vernichten. Die Angehörigen des Clans seien alle von Geburt an durch ein helles Zeichen auf dem rechten Unterarm zu erkennen, »un rond pas tout à fait clos finissant par un trait plutôt droit«.[200]

Als die Erzählung so weit fortgeschritten ist, stirbt auch Amaury, wobei in diesem Moment nur Arthur als Zeuge zugegen ist, der damit auch als Mörder in Frage kommt. Übrig bleiben nun noch Ottaviani und Arthur, der sich als Sohn des Verfolgers, als Bruder von Amaury und als Vater von Anton, Olga und Ottaviani bezeichnet, sowie der Polizeichef Swann und die Squaw. Beim Leser stellen sich spätestens hier erhebliche Zweifel an der Zuverlässigkeit der Erzähler und aller bisherigen Berichte ein. Swann sagt nun plötzlich, dass – gemäss dem Gesetz des Fluchs – nun auch Ottaviani und dann Arthur sterben

198 Perec: *Anton Voyls Fortgang*, S. 285.
199 Perec: *La disparition*, S. 248.
200 Ebd., S. 267.

müssten. Daraufhin kichert die Squaw: »Subtil!«, während Arthur stöhnt »Inhumain!« und Ottavio flucht: »Nazi!«[201] Swann, dem diese Bezeichnung, wie sich herausstellt, zu Recht gilt, schlägt daraufhin vor, Ottaviani umzubringen, damit man erfahre, ob das Erzählte auf Wahrheit beruhe. Im nächsten Augenblick wird Ottaviani vor den Augen aller zu einer Kugel aufgebläht und zerplatzt. Als Arthur bemerkt, Swann arbeite offensichtlich für den Verfolger, bejaht dies der Polizeichef: »Disons qu'on fut toujours son loyal bras droit, son commis, son proconsul …«[202] Damit erweist sich hier der oberste Chef der Behörde, deren Aufgabe es ist, die Sicherheit der Bürger zu gewährleisten, strafbare Handlungen zu unterbinden und Verbrechen zu verfolgen, als Handlanger der Täter, als Mittäter – wie zur Zeit des Zweiten Weltkriegs etwa René Bousquet, Generalsekretär der Polizei des Vichy-Regimes, der an der Deportation der Juden in Frankreich führend beteiligt war, u.a. 1942 an der Festnahme von 13000 Juden im Vélodrome d'Hiver und an ihrer Auslieferung an die deutsche Besatzungsmacht.[203] Doch dies ist nur ein möglicher historischer Bezugspunkt, wie sich im Weiteren zeigt:

Swann schlägt verschiedene Todesarten für Arthur vor, darunter die Ermordung durch eine Ananas, wie Lyndon B. Johnson sie Nacht für Nacht auf Hanoi fallen lasse, oder man könne ihn zunächst, sozusagen als symbolische Tötung, kastrieren und ihm die Nase abschneiden, oder ihn mit ein wenig Uran verseuchen. Der Leser erkennt hier die perverse Lust am Ersinnen von Tötungsvorgängen wieder, die zuvor von Arthur auf eines der Mitglieder des angeblichen Clans projiziert worden war. In Ermangelung von Ananas und Uran greift Swann dann aber zum Revolver. Es zeigt sich, dass offenbar auch Arthur zu den Verfolgern gehörte, aber nicht wusste, dass der Polizeichef ebenfalls beteiligt war. Das letzte Gespräch zwischen Swann und der Squaw macht klar, dass diese beiden von Anfang die Drahtzieher und Komplizen bei der Planung, Inszenierung und Durchführung der Morde und damit auch bei der Erfindung oder zumindest der Weiterverbreitung der entsprechenden, besonders perfiden Decknarrative waren: Etwa der Erzählung von dem an einem bestimmten körperlichen Merkmal erkennbaren Clan, der aus Geldgier seine eigenen Mitglieder verfolgt und daher selbst Schuld ist an deren Ermordung. Folgt man Walter Benjamins Überlegungen *Zum Bilde Prousts*, dann

201 Ebd., S. 295.
202 Ebd., S. 300.
203 Vgl. dazu Limor Yagil: *Chrétiens et Juifs sous Vichy, 1940-1944: sauvetage et désobéissance civile*. Paris 1995.

wäre die Geldgier eher beim »Verbrecherclan« der »oberen Zehntausend« der Pariser Gesellschaft zu suchen, bei der »Kamorra der Konsumenten«, der auch Prousts Figur Swann angehört: Die Haltung dieser Snobs ist »die konsequente, organisierte, gestählte Betrachtung des Daseins vom chemisch-reinen Konsumentenstandpunkt«.[204] Geht man davon aus, dass der Polizeichef Swann in *La disparition* zu den »oberen Zehntausend« in Paris gehört, dann hat das Narrativ den Charakter einer Projektion.

Swanns Zynismus wird besonders deutlich, wenn er feststellt, die Opfer hätten zwar auch Schandtaten begangen, ansonsten aber ganz gut mitgemacht: »au moins chacun nous a-t-il fourni sa collaboration. L'on connaît plus d'un protagon à qui l'on n'aurait pas ainsi imparti un canon si contraingnant.«[205] Von den Anwesenden habe es zumindest jeder bis zum Schluss erduldet und hingenommen. Die Squaw warnt ihn nun: »*you talk too much …*«, und er wird rot.[206]

Die auf der Welt geschehenden Vorgänge, so könnte man diesen Schluss im Roman des »Cartésien« Perec lesen, sind nicht unerklärlich, sie sind nicht »Verhängnis« und gehen nicht auf das Einwirken einer geheimnisvollen »Wahnsinnsmacht«[207] zurück, wie sie gemäss der Erzählung der Squaw, die sich dafür bei Borges bediente, vom Zahir ausgeht, dessen Erscheinen »Fluch und Dammnis« ankündigt. Vielmehr verbergen sich hinter allem, was geschieht, hinter den schlimmsten Verbrechen, wie bei genauer Nachforschung erkennbar wird, ganz konkrete Interessen, Missgunst, Ressentiment und die Perversionen von Einzelnen oder gesellschaftlichen Gruppen. Und daher ist nicht nur das öffentliche Eingeständnis der Verbrechen und deren Untersuchung notwendig, sondern auch die Kritik an den Verhältnissen und deren Veränderung, die in Frankreich um 1968 gerade von der ersten Nachkriegsgeneration besonders vehement gefordert wurde.

Von der Brisanz der hier angesprochenen Themen wird auf den beiden letzten Seiten des Romans wie auch in dem vom »scrivain« angefügten Postscriptum abgelenkt: Der Inhalt wird ausgeblendet, und betont wird stattdessen die intertextuelle Verfahrensweise und die Metafiktionalität des Romans. Deutlich wird dies, wenn etwa die Figur Swann sich am Ende beklagt, man habe zwar im Lauf der

204 Walter Benjamin: *Zum Bilde Prousts*. In: ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*. Frankfurt a.M. 1979, S. 335-348, hier S. 343.
205 Perec: *la disparition*, S. 303.
206 Ebd.
207 Perec: *Anton Voyls Fortgang*, S. 160.

Handlung zuweilen geglaubt, es gebe eine logische Abfolge und Motivation der Ereignisse und die Figuren hätten stets nach den entsprechenden Lösungen gesucht:

> Mais sous nos solutions transparaissait toujours l'illusion d'un savoir total qui n'appartint jamais à aucun parmi nous, ni aux protagons, ni au scrivain, ni à moi qui fus son loyal proconsul, nous condamnant ainsi à discourir sans fin, nourissant la narration, ourdissant son fil idiot, grossissant son vain charabia, sans jamais aboutir à l'insultant point cardinal, l'horizon, l'infini où tout paraissait s'unir, où paraissait s'offrir la solution […].[208]

Und nun, da es keinen die Figuren vereinenden »discours« mehr gebe, diktiere der Tod das Ende des Romans.[209]

Im Nachwort schreibt der »Scriptor«, sein Ziel sei vor allem die Originalität des Textes gewesen, er habe einen eigenständigen Beitrag zum »roman d'aujourd'hui« vorlegen sowie den Erweis erbringen wollen, dass das gewählte Schreibverfahren für ihn mit Leichtigkeit anzuwenden sei und »non un poids mort, non un carcan inhibant, mais, grosso modo, un support stimulant«[210] bedeute. Er habe sich freimachen wollen von Mustern, die den zeitgenössischen französischen Roman organisierten, von Psychologisierung und Moralisierung, die für den »goût national«[211] charakteristisch seien, und habe Bezug genommen auf seine Lieblingstexte, auf *Gargantua* und *Tristram Shandy*, auf *Mathias Sandorf* und *Locus Solus*, und schliesslich sei ihm auch wichtig gewesen, was Ramun Quayno betont habe: »L'on n'inscrit pas pour assombrir la population«.[212]

Konterkariert wird dieser auf die Bedeutung des Lesevergnügens hinweisende Schluss durch die abschliessenden *Métagraphes*, Zitate aus verschiedenen wissenschaftlichen und literarischen Werken, unter denen sich Ausführungen von Étienne Baron finden, die in Roland Barthes' *Critique et Vérité* zitiert sind:

> Chez les Papous, le langage est très pauvre; chaque tribu a sa langue, et son vocabulaire s'appauvrit sans cesse parce qu'après chaque décès on supprime quelque mots en signe de deuil.

208 Perec: *La disparition*, S. 304.
209 Ebd., S. 305.
210 Ebd., S. 310.
211 Ebd., S. 311.
212 Ebd., S. 312.

E. Baron
Géographie
(cité par Roland Barthes: *Critique et Vérité*)[213]

Wie zentral dieses Motiv für Perecs Werk ist, zeigt seine Wiederkehr in *La vie mode d'emploi*, wo über die Erfahrungen des Ethnologen Appenzzell bei den Anadalams oder Kubus auf Sumatra berichtet wird:

> Ce qui le frappa surtout c'est qu'ils utilisaient un vocabulaire extrêmement réduit, ne dépassant pas quelques dizaines de mots, et il se demanda si, à l'instar de leurs lointains voisins les Papouas, les Kubus n'appauvrissaient pas volontairement leur vocabulaire, supprimant des mots chaque fois qu'il y avait un mort dans le village.[214]

Texte als Orte des Gedenkens

Reflexionen über die Abwesenheit bestimmen auch mehrere von Perecs späteren Werken, etwa die Gedichte im Band *alphabets. cent soixante-seize onzains hétérogrammatiques* von 1976.[215] Sie bestehen aus je 11 Versen, von denen jeder die Buchstaben E S A R T I N U L O sowie einen weiteren Buchstaben aus den verbleibenden 16 Lettern des Alphabets enthält, und nach dem Vorbild der seriellen Musik ist ein Buchstabe erst wieder zugelassen, wenn eine Serie beendet ist.[216] Während der Komponist aber mit allen 12 Tönen der chromatischen Tonleiter arbeiten kann, ist die Basis für das Heterogramm ein lückenhaftes Alphabet: Es stellt einen Spezialfall des Leipogramms dar und schliesst damit an die »écriture du manque, de l'absence« an, die mit Perecs Technik der »autobiographèmes« verbunden ist.[217] Die *alphabets* lassen, wie Bernard Magné ausgeführt hat, das Raue, den Trieb, das Widerständige in die geordnete Form des Textes einbrechen und machen aus dem Gedicht »un lieu échappant à l'arbitraire

213 Ebd., S. 316.
214 Georges Perec: *La Vie mode d'emploi. Romans*. Paris 1978, S. 148.
215 Georges Perec: *alphabets. cent soixante-seize onzains hétérogrammatiques*. Paris 1976.
216 Vgl. dazu Mireille Ribière/Bernard Magné: *Les Poèmes hétérogrammatiques*. Cahiers Georges Perec Nr. 5. Paris 1992, S. 15.
217 Ebd., S. 34.

du discours standard«, zugleich aber setzen sie auch biographische Marken, die weit über die Angabe von Ort und Datum der Entstehung hinausgehen, die jedem Gedicht beigefügt ist.[218] Die Heterogramme weisen auf Unbewusstes und Fehlendes hin, indem sie mit der Technik der »cacographie«, der abweichenden Orthographie arbeiten, die Doppel- und Mehrdeutigkeit generiert.[219] Zum Eindruck der Zersplitterung der Verse und der Isolierung von Wörtern und einzelnen Buchstaben tragen auch die häufig verwendeten Klammern bei, die oft innerhalb eines Syntagmas eingesetzt werden.[220] Zudem fällt die Arbeit mit dem Enjambement auf, die nicht nur das Finden geeigneter Wörter erleichtert: Was die Serie trennt, verbindet das Vokabular, und damit wird das Enjambement zur Naht – es führt eine Operation durch, die die Brüche reduzieren soll, und unterstützt so im Kleinen das, was Perec nach Magné in seinem gesamten Werk versuchte: »relier les éléments épars d'une histoire morcelée.«[221] Das zeigt sich gerade auch darin, dass nicht nur zahlreiche Fremdwörter in die Gedichte eingebunden sind, sondern auch hybride Gebilde, Portemanteau-Wörter mit Bestandteilen aus verschiedenen Sprachen, wie etwa »winternal«,[222] das neben dem deutschen oder englischen Wort »winter« das vom französischen »hivernal« stammende Suffix »-nal« enthält und das auf *Le Voyage d'hiver* und seine Fortsetzungen vorausdeutet. Die *alphabets* weisen, wie *La disparition* und ein grosser Teil der weiteren Texte Perecs, eine sehr ausgeprägte Intertextualität auf: Sie sind reich an Verweisen und Anspielungen, da zahlreiche Orte und Personennamen genannt werden, sowie an Zitaten, etwa aus Texten von Jarry, Mallarmé und Verlaine, die teilweise sogar über mehrere Verse verteilt sind, also ebenfalls aufgesplittert und dennoch im selben Text vereint sind.[223] Diese Bezüge dokumentieren, wie im folgenden Beispiel deutlich wird, die Kontaminierung der Sprache durch Begriffe, die mit Krieg und NS-Zeit im Zusammenhang stehen, und thematisieren die Gleichzeitigkeit von Kultur und Barbarei:

218 Vgl. ebd., S. 33.
219 Ebd., S. 37.
220 Vgl. ebd., S. 40.
221 Ebd., S. 46f.
222 Perec: *alphabets*, S. 127, vgl. dazu Ribière/Magné: *Les Poèmes hétérogrammatiques*, S. 53.
223 Vgl. Ribière/Magné: *Les Poèmes hétérogrammatiques*, S. 75.

Le noir Stuka sort à Kiel ;
un soir, là, Knut-Erik
(sonate – lu loin : à Kreutser …)
suit à Köln.
Trous. L'akinésie …
Kurt, la Noël, troïkas unies …

L'art nu, ô, Kunst! L'Eroïka![224]

LENOIRSTUKA
SORTAKIELUN
SOIRLAKNUTE
RIKSONATELU
LOINAKREUTS
ERSUITAKOLN
TROUSLAKINE
SIEKURTLANO
ELTROIKASUN
IESLARTNUOK
UNSTLEROIKA

Paris, 27 octobre 1975

Das Fehlen, der Mangel, die »trous« thematisiert Perec in seinen Werken in sehr unterschiedlicher Form: Neben Leipogrammen findet man einen Text, der aus 480 Sätzen mit der Eingangsformel »Je me souviens …« besteht,[225] sowie die *Récits d'Ellis Island*, das Buch zu einer filmischen Auseinandersetzung mit der ersten Station europäischer Emigranten in Amerika,[226] und die unter dem Titel *La boutique obscure* zusammengefassten 124 Texte, die als Transkriptionen von Perecs eigenen Träumen aus den Jahren 1968-1972 bezeichnet sind. Der erste dieser Träume spricht vom Charakter, den Perecs Werk insgesamt annimmt: dem eines Requiems. Denn das »Ich« träumt und weiss, dass es träumt – als träume es immer wieder dasselbe, als träume es nie etwas anderes –, es sei in einem Lager. Der Traum handelt von Folter und drohendem Tod, doch der Name des Lagers ist »vergessen«: »Treblinka, ou Terezienbourg, ou Katowicze.«[227] Die Theateraufführung, so der Kommentar des »Ich«, war vielleicht das »Requiem de Terezienbourg«, und damit scheine sich diese Traumepisode auf viel ältere Träume zu beziehen: »On se sauve (parfois) en jouant …«.[228]

»Man rettet sich (manchmal), indem man spielt …«: Mit dieser

224 Perec: *alphabets*, S. 92.
225 Georges Perec: *Je me souviens*. Paris 1978.
226 Georges Perec/Robert Bober: *Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir*. Paris 1980.
227 Georges Perec: *La boutique obscure. 124 rêves*. Paris 1973, N° 1 (unpaginiert).
228 Ebd.

Bemerkung, die an Freuds These im Aufsatz *Jenseits des Lustprinzips* erinnert, im Spiel könne das »an sich Unlustvolle zum Gegenstand der Erinnerung und seelischen Bearbeitung« gemacht werden,[229] beschrieb Perec zugleich die Herkunft seiner eigenen intensiven Spracharbeit. Sie liegt nicht nur im Versuch eines Rollenwechsels von der erzwungenen Passivität des Verfolgten zur Aktivität des Schreibenden, nicht allein im Vermögen, im Schreiben »Anwesenheit und Abwesenheit als solche in die Hand« zu nehmen.[230] Perecs immer erneute Beschäftigung mit den Regeln des Sprachspiels bestätigt Freuds Auffassung, das für das Spiel charakteristische Prinzip der Wiederholung sei Ausdruck des Begehrens, und zugleich Walter Benjamins daran anknüpfendes Verständnis vom Charakter des Spiels: »Nicht ein ›So-tun-als-ob‹, ein ›Immer-wieder-tun‹, Verwandlung der erschütterndsten Erfahrung in Gewohnheit, das ist das Wesen des Spielens.«[231] Was die *alphabets* aber von anderen Texten unterscheidet, ist ihre visuelle Dimension: Sie bieten nicht nur die Gedichte, sondern weisen auch auf deren Konstruktionsprinzip hin, indem sie die »onzains« sichtbar machen. In dieser Form gesetzt, bilden die Gedichte Erinnerungssteine für ortlose Gräber.

LANGESOURIT	
ALORSGEINTU	
NGLASTIREOU	
GRELOTASUNI	
ERSALUTONGI	L'ange sourit.
SAITOLURNEG	
OURANTLESIG	Alors geint un glas tiré où
UIGNARTLESO	grelot a su nier salut.
RTISANGELUO	
INTEUGRASLO	
TIONASURGEL	On gisait.

229 Vgl. Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*. In: ders.: *Studienausgabe.* Bd. III. Hg. von Alexander Mitscherlich u.a. Frankfurt a.M. 1975, S. 213-272, hier S. 227.

230 Vgl. Jacques Lacan: *Die Schaukel des Begehrens*. In: ders.: *Das Seminar. Bd. 1: Freuds technische Schriften*. Übersetzt von Werner Hamacher. Olten/Freiburg im Breisgau 1978, S. 209-224, hier S. 221.

231 Walter Benjamin: *Spielzeug und Spielen. Randbemerkungen zu einem Monumentalwerk*. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. III. Hg. von Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt a.M. 1991, S. 127-132, hier S. 131. Der Hinweis auf diese Lektüre Benjamins und eine dichte Studie zu dessen Überlegungen zu Spiel und Theater findet sich in: Galili Shahar: *theatrum judaicum.* Bielefeld 2007, S. 328ff.

LANGESOURIT
AL
N L
G L
E   L
S   L
O   L
U   L
R   L
I   L
T   L

O, l'urne, gourant le si guignart,
le sorti sang, élu, oint, eu, gras,
lotion à sûr gel![232]

Venise, 11 September 1975

Enzyklopädie der Verfolgung. Zu Walter Abishs *Alphabetical Africa*

Der erste Abschnitt von *Alphabetical Africa*, dem 1974 in New York veröffentlichten ersten Roman von Walter Abish, versammelt bereits mehrere der charakteristischen Merkmale dieses Textes. Das Kompositionsprinzip wird erkennbar, einige der wichtigsten Protagonisten treten auf, und es wird ein Hinweis auf die Bedeutung der Präsenz von Fremdwörtern im Text gegeben:

> Ages ago, Alex, Allen and Alva arrived at Antibes, and Alva allowing all, allowing anyone, against Alex's admonition, against Allen's angry assertion: another African amusement … anyhow, as all argued, an awesome African army assembled and arduously advanced against an African anthill, assiduously annihilationg ant after ant, and afterward, Alex astonishingly accuses Albert as also accepting Africa's antipodal ant annexation. Albert argumentatively answers at another apartment. Answers: ants are Ameisen. Ants are Ameisen?[233]

232 Perec: *alphabets*, S. 43.

233 Zitiert nach folgender Ausgabe, die auch die deutsche Übersetzung des Textes durch Jürg Laederach enthält: Walter Abish/Jürg Laederach: *Alphabetical Africa/Alphabetisches Afrika*. Basel 2002, hier S. 208. Eine frühere Fassung des hier vorliegenden Kapitels zu Walter Abish wurde unter dem Titel *Die Buchstaben des 20. Jahrhunderts* abgedruckt in: Robert Leucht: *Experiment und Erinnerung. Der Schriftsteller Walter Abish*. Wien/Köln/Weimar 2006, S. 88-110.

Die Protagonisten bewegen sich in einer chaotischen Welt voller Gewalt und Gefahr. Alex, Allen, Albert und der »author« tauchen eines Tages auf dem Gebiet des afrikanischen Kontinents auf. Sie alle sind auf der Suche nach Alva, die von jedem begehrt wird, dem ihre Gesellschaft zuteilwird. Die Gangster Alex und Allen haben in Antibes einen Juwelier entführt, ermordet und zerstückelt und jagen nun nach dem Schmuck, der während dieser Aktion abhandenkam und den sie in Alvas Händen vermuten. Dagegen erfuhr der »author« von dem brutalen Verbrechen erst später. Seine grosse Liebe und sein Verlangen gilt Alva. Nach Afrika kam er nicht nur, um ein Buch über sie zu vollenden und sie wiederzufinden, sondern auch, weil sein Zuhause in Antibes verwüstet, sein Auto in die Luft gesprengt und er beinahe getötet worden ist:

> I have been accused by good friends, frequently and falsely, as having injured and insulted a former female companion. I deny it. I have all exotic flowers destroyed, and a collection of butterflies crushed, and a china cabinet broken, because I allegedly insulted and injured a former female companion. Finally I fled. I hope I can finish a book about Alva, but I am being impeded by her feet, by her fleshly calves.[234]

Der Roman präsentiert das Erzählte keineswegs in chronologischer Folge: Aneinandergereiht werden zunächst Bruchstücke eines Geschehens und Hinweise auf verschiedene Themen und Umstände. Erst von der Romanmitte an wird ein Handlungsverlauf weitgehend linear berichtet: Der androgyne Despot Queen Quat, aufgebracht über das kontinuierliche Schrumpfen der afrikanischen Landmasse und über die sich in Tanzania auf immer engerem Raum zusammendrängenden Untertanen, nimmt die benachbarte Insel Zanzibar ein, die vom französischen Konsul regiert wird. Der Annexionsversuch wird jedoch durch den Gegenangriff der aufständischen Riesenameisen beendet. Im Kriegsverlauf wird der Autor selbst von Ameisen gefangen genommen, staunt jedoch über deren rücksichtsvolles Verhalten und ihre Zweisprachigkeit. Seine ewige Suche scheint nun beendet, da plötzlich Alva mit Alex und Allen auftaucht, alle vier sich vom Schlachtfeld davonmachen und Alva zur Überraschung aller ihre Verlobung mit dem »author« ankündigt.

234 Abish/Laederach: *Alphabetical Africa/Alphabetisches Afrika*, S. 231 f.

Antibes, der europäische Wohnort des »author«, dient als Hinweis auf die literarischen Paten, denen Abishs frühes Werk die Referenz erweist. Der französische Nouveau Roman mit seiner gezielten Demontage traditioneller Erzählformen, wie ihn u.a. Alain Robbe-Grillet[235] und Natalie Sarraute vorstellten, gehört jedoch kaum dazu. Ein Blick auf das Konstruktionsprinzip des Textes führt weiter:

Jedes der 52 Kapitel ist mit einem Buchstaben des lateinischen Alphabets überschrieben, die alphabetische Ordnung wird somit auf die Ordnung der Repräsentation projiziert: Im ersten Romankapitel dürfen nur Wörter mit dem Anfangsbuchstaben a vorkommen, im zweiten Kapitel nur Wörter mit a oder b und so fort, bis in den beiden mittleren Kapiteln des Textes, überschrieben mit Z, alle Buchstaben am Wortbeginn zugelassen sind. Von der Romanmitte an läuft das Alphabet rückwärts, die Zahl der möglichen Wörter nimmt kontinuierlich ab, bis im letzten Kapitel abermals allein das a als Anfangsbuchstabe erlaubt ist. Die Länge der einzelnen Kapitel ist unterschiedlich, hängt jedoch nicht grundsätzlich von der Anzahl der zur Verfügung stehenden Wörter ab. Zwei Kapitel ungefähr in der Romanmitte enthalten dennoch den umfangreichsten Text. Die einzelnen Buchstaben von A-Z und von Z-A, aus denen die Kapitelüberschriften bestehen, weisen auf die spezifische thematische Ausrichtung des jeweiligen Kapitels hin: C steht für colonialists, E für escape, H steht für hope, L für love/leave/losing, M für memory, N für now/nowhere, P steht für paper, S für shrinking, T für technological headstart, V für vocabulary, X für Xenophon, die Stimme der Fremdheit, Y für das Du des Anderen. Während der »author« erst im neunten Kapitel zu »I« wird, findet sich gegen Romanende die einzige kleine Abweichung des Textes gegenüber orthographischen Regeln: »Am deeply disturbed by Alvas disappearance«,[236] ein kleiner Witz und Trick, der ein neues Selbstbewusstsein des »authors« zum Ausdruck bringt. Wie im

235 Vgl. dazu dessen Ausführungen in: Alain Robbe-Grillet: *Préface à une vie d'écrivain*. Paris 2005, S. 133f.: »On a trop dit du Nouveau Roman qu'il ne s'y se passait rien du tout, alors qu'il s'y passe au contraire des tas de choses. Il s'y passe même beaucoup plus de choses que dans n'importe quel autre livre traditionnel, puisqu'il arrive à la fois une chose et son contraire, et toutes sortes de variations possibles sur la même chose. Dans ce monde sans espace et sans temporalité, puisqu'on a détraqué l'horloge du salon, le côté aventureux de l'écriture génère à chaque fois un phénomène de création permanente, très sensible au lecteur. Il s'en dégage, non pas une tristesse ou une déploration, mais au contraire une espèce de liberté euphorique, qui se développe par et dans le texte, et qui ne crée rien au dehors du texte.«

236 Abish/Laederach: *Alphabetical Africa/Alphabetisches Afrika*, S. 361.

zweiten Teil die Zahl verfügbarer Wörter schwindet, so spricht vom Verschwinden der ganze Roman. Zuletzt ist auch die Interpunktion abhandengekommen: Das Schlusskapitel besteht aus einem einzigen langen Wortstrom, einem atemlosen rhythmischen Wechsel von Wiederholung und Aufzählung, der einzig durch den zweiten Buchstaben des jeweiligen Worts alphabetisch strukturiert ist:

> another anxiety another apartment another ape another aperture another appeal another appendage another appointment another appraisal another Arab another arcade another archeologist […] another awesome age another axis another Alva another Alex another Allen another Alfred another Africa another alphabet.[237]

Die Art der contrainte, unter der der Text entstand, wird also umgehend deutlich, und ein weiterer Hinweis darauf, dass man es mit einer Hommage an Oulipo zu tun hat, findet sich bereits auf der zweiten Seite des Romans, wo der Satz steht: »Alex and Allen alone, arrive in Abidjan and await African amusements.«[238] Eine solche offensichtliche Abweichung von der strengen Regel wird von Oulipo als clinamen bezeichnet und ist gemäss Theorie nur dann zulässig, wenn ihr Einsatz nicht notwendig ist.[239]

In Studien zu Abishs Roman wurde häufig die These vertreten, dass alphabetisierte Texte hauptsächlich die Eigengesetzlichkeit der Sprache zum Thema machen. Kenneth Baker schrieb: »The book is arid of plot, characterization, and atmosphere, of everything that does not figure directly in the experience of writing and reading.«[240] Auch Joseph Schöpp vertrat die Ansicht, durch die alphabetische Struktur werde *Alphabetical Africa* zu einem »›postmodern guidebook‹, das keine verläßlichen Markierungen mehr in der sprachexternen Welt zu setzen beabsichtigt, sondern völlig gegenläufig ins Sprachinnere verweist und aufmerksam macht auf die Eigenmächtigkeit einer referentiell schon weitgehend ohnmächtigen Sprache«.[241] Daher sein Fazit: »In der Sprache und aus der Sprache entstand das ganze Buch, auf die Sprache und den Gebrauch der Sprache läßt es sich auch

237 Ebd., S. 370.
238 Ebd., S. 209.
239 Mathews/Brotchie (Hg.): *Oulipo-Compendium*, S. 126.
240 Kenneth Baker: *Restricted Fiction: The Writing of Walter Abish*. In: *New Directions in Poetry and Prose* 35 (1977), S. 48-56, hier S. 50.
241 Joseph Schöpp: *Ausbruch aus der Mimesis: Der amerikanische Roman im Zeichen der Postmoderne*. München 1990, S. 232.

reduzieren«.[242] Brian Stonehill schloss sich der These von der reinen Selbstbezüglichkeit dieses Textes an,[243] ebenso wie Robert Leucht, der die Auffassung vertrat, es werde »durch die Markierung der alphabetischen Struktur die lexikalische Gestalt der Worte in den Vordergrund und die durch sie transportierte Bedeutung in den Hintergrund gerückt«, und somit sei die »Bedeutungsproduktion […] von der Struktur des Alphabets abhängig«, ja werde von ihr »diktiert«.[244] Da der Fokus auf dem »Einhalten des alphabetischen Regelwerks« liege, würden »Fragen des Stils oder der idiomatischen Ausdrucksweise weder für den Autor zu Entscheidungsfragen noch für den Leser zu Kriterien der Beurteilung«.[245] Dies habe inhaltliche Konsequenzen, denn in einem solchermassen »verengten Sprachraum«[246] sei etwa »das Verhandeln von Erinnerung« kaum möglich.[247] Es wird hier also angenommen, die von Abish für den Text gewählte alphabetische Ordnung bestimme die Auswahl der Signifikanten und regiere damit die Handlung, ja erzeuge sie sogar.[248]

Demgegenüber möchte ich die These prüfen, dass Abish in seinem Roman ähnlich wie Perec die contrainte nutzt, um zu zeigen, dass ein Text mit komplexer Thematik, elaboriertem Narrativ und dichter Verweisstruktur auch unter der Spielregel schreibbar ist, da dem Autor selbst hier die Entscheidungsfreiheit bei der Wahl der Signifikanten bleibt: Antibes und Afrika, Araber und Ashantis eröffnen ganz andere Bedeutungsfelder und intertextuelle Bezüge als etwa Astrachan und Australien, Assyrer und Argentinier. Der Roman handelt – um den ersten von vielen Aspekten zu nennen, unter denen er betrachtet werden kann – von den Möglichkeiten des Autors beim Schreiben unter den Bedingungen einer contrainte, die hier für eine andere, nicht selbstgewählte Beschränkung steht: Thematisiert wird hier das Schreiben in einer Sprache, die nicht die eigene Muttersprache ist, und damit auch die Frage nach den Bedingungen literarischen Schreibens in der Emigration.

242 Ebd., S. 238.
243 Brian Stonehill: *The Self-Conscious Novel: Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon*. Philadelphia 1998, S. 3.
244 Robert Leucht: *Experiment und Erinnerung. Der Schriftsteller Walter Abish*. Wien/Köln/Weimar 2006, S. 262.
245 Ebd., S. 271.
246 Ebd.
247 Ebd., S. 272.
248 So etwa Philippe Cantié: *Des fourmis dans la langue (Le tout, les parties et le reste)*. In: Anglophonia/Caliban 5 (1999), S. 135-147.

Fibel und Wörterbuch

Die Ordnung der Kapitel in *Alphabetical Africa* läuft zunächst von A bis Z. Sie folgt dem Aufbau eines Wörterbuchs oder einer Fibel für Leseanfänger, die »Buchstaben mit Bildern und Begriffen« verbindet und »sie dem Kind reimend ins Gedächtnis« einprägt.[249] Die Geschichte der Fibel ist verbunden mit dem Gedanken bürgerlicher Erziehung: Schon Anton Reiser, die »Kunstfigur eines Erforschers« früher Kindheitserinnerungen,[250] erhielt ein solches Buch von seinem Vater.[251] Jean Pauls *Leben Fibels* (1812) bildet dann u.a. eine Reflexion über das Alphabet als »Matrix aller sprachlichen Ordnungen«, das »die Lust« erzeugt, »diese literarisch neu aufzufüllen«.[252] Die Fibeln, die Aufgaben zum Zeichnen und Spielen enthalten und damit, wie Walter Benjamin schrieb, die »Auswertung kindlicher Neigungen im Dienste der Schrift« ermöglichen, geben etwa die Anweisung: »Schreibe diese Linien mit den neuen Buchstaben voll« und verlangen »Worte, die mit A anfangen, Worte, die mit E anfangen«.[253] Als Walter Abish 1938 mit seinen Eltern Österreich verlassen musste, hatte er noch kaum Gelegenheit gehabt, seine erste Fibel zu öffnen. In Deutschland enthielten solche Bücher damals Texte wie den folgenden: »Am Radio. Wir hören Musik. Wir hören die Trommel. Wir hören: Sieg Heil! Sieg Heil! Sieg Heil. Wir hören das Lied: Deutschland über alles, und das Lied: Die Fahne hoch.«[254] Ein Echo dieser verzerrten deutschen Sprache ist in *Alphabetical Africa* noch zu hören, wie weiter unten zu zeigen sein wird. Am Exilort Shanghai besuchte Abish eine englische Schule, zu Hause sprach die Familie Deutsch. Abish wurde auch in Chinesisch, Japanisch und Hebräisch unterrichtet,[255] und von 1948 bis 1956 lebte er in Israel, wo er Mili-

249 Peter Utz: *Von der »Amazone« zum »Zeitungsbureau«. Robert Walsers »Alphabet« und das literarische Buchstabieren*. In: *Zeitschrift für Germanistik*. Neue Folge XXXII (2022), H. 1, S. 105-125, hier S. 105.

250 Vgl. Friedrich Kittler: *Aufschreibesysteme 1800-1900*. 3., vollständig überarbeitete Neuauflage. München 1995, S. 94.

251 Vgl. Carl Philipp Moritz: *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman*. Neudruck der Ausgabe 1785-90. 2. Aufl. Leipzig 1959, S. 15.

252 Utz: *Von der »Amazone« zum »Zeitungsbureau«*, S. 105.

253 Vgl. Walter Benjamin: *Chichleuchlauchra. Zu einer Fibel*. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. II. Frankfurt a.M. 1991, S. 267-272; 267f.

254 Es handelt sich um folgende Lesefibel für Schulanfänger: Hans Brückl: *Mein Buch zum Anschauen, Zeichnen, Lesen und Schreiben.* Bilder von Ernst Kutzer. 3. Aufl. München/Oldenburg u.a. 1941, S. 29. Vgl. dazu http://www.zeitlupe.co.at/werbung/propaganda2.html [14.1.2022].

255 Vgl. Walter Abish: *Double Vision. A Self-Portrait*. New York 2004, S. 84f.

tärdienst leistete und studierte, bevor er 1957 nach Amerika ging. Die intensive Beschäftigung mit der ›fremden‹ Sprache ist kennzeichnend für seine Prosatexte, die seit den frühen 1970er Jahren entstanden sind und alle auf Englisch verfasst wurden, aber teilweise in Deutschland spielen, etwa *How German is it Wie deutsch ist es.*[256]

In *Alphabetical Africa* erfindet Abish eine ironische Figuration für den Eintritt in die Ordnung der unbekannten Sprachzeichen und für die Formulierung eines Begehrens, analog zu der Art und Weise, wie die psychoanalytische Theorie sie zu beschreiben versuchte.[257] Das Stammeln des Sprachanfängers bei der Suche nach dem richtigen Wort klingt im ersten Kapitel an, »as author again attempts an agonizing alphabetical appraisal«.[258] Der Kontinent der fremden Sprache ist zunächst dunkel und verwirrend, Orientierungshilfen verschiedener Art sind unentbehrlich:

> I came here carrying a duffel bag containing a compass, a handgun, a few books, a large map, a dictionary, handkerchiefs, condoms, a classical assortment, also an itinerary. I'm in a black country, everything is dark, everything, even all sounds, heavy, dark, beating drums, in my ears even African joyous dancing appears dark and mysterious. Because I am insecure, I'm always looking at my map, and checking my compass.[259]

Durch Vergrösserung des Vokabulars wird versucht, dem Objekt des Begehrens näherzukommen. Doch dieses ist noch weit entfernt: »Now I am here, in a motel near a jungle. But I am nowhere near Alva and Alex and Allen.«[260] Das Objekt gleicht der grossen Figur vom Anfang der Erinnerung: »By and large I prefer a 4B pencil as I draw Alva's face from memory. Alva contains a great many hazy memories for me. A paper and pencil can prevent a collapse of certain desirable outlines, of certain guidelines.«[261] Mit der Zeit gelingt dem »author« eine Annäherung: »Summarizing Africa: I can speak more freely. I find fewer and fewer impediments. Soon I'll reach

256 Walter Abish: *How German is it Wie deutsch ist es. A novel*. New York 1980.

257 Vgl. Jacques Lacan: *Die Fluktuationen der Libido*. In: ders.: *Das Seminar. Bd. 1: Freuds technische Schriften*. Übersetzt von Werner Hamacher. Olten/Freiburg im Breisgau 1978, S. 225-238; 227f.

258 Abish/Laederach: *Alphabetical Africa/Alphabetisches Afrika*, S. 209.

259 Ebd., S. 245.

260 Ebd., S. 244.

261 Ebd., S. 256.

my destination. Soon I'll also complete my documentation and my book.«[262] Der unbekannte Kontinent wird überblickbar und beginnt zu schrumpfen, je mehr Wörter zur Verfügung stehen: »Africa is a favorite topic in literature, it gives licence to so much excess, and now to a shrinking land mass. […] Still the vocabulary remains the same. And Abercrombie's pocket dictionary is still useful.«[263] Der Romanschluss bringt tatsächlich die Begegnung und sogar die Verlobung des »authors« mit Alva, doch kein Ende im Kontinuum der Weltgeschichte ist in Sicht: Was folgen wird, ist »another awesome age another axis another Alva another Alex another Allen another Alfred another Africa another alphabet«.[264] Das Zeitalter der Diktaturen, des Völkermords und der Vertreibungen ist nicht abgeschlossen, sondern Teil einer ewigen Wiederholung. Darauf verweist auch der zweite Teil des Romans insgesamt, wo sich die alphabetische Ordnung umkehrt. Die Zahl der verfügbaren Wörter nimmt ab, wie dem Exilierten die Muttersprache mehr und mehr abhandenkommt. Zurück bleiben Satzteile, Fragmente, die Sprachheimat ist zerstört:

> I have absolutely no friends at all, no feelings for this city, none since my car, my garage, my outdoor plants had been destroyed. Much to my amazement the Mediterranean sky, upon my return, had lost its luminous glow, and Antibes in the short space of time I had been away, had its old quarter, the most beautiful section in town, razed to the ground by real estate speculators.[265]

Die Stimme der Fremdheit

Eine weiterführende Reflexion über die Sprache unter der Erfahrung der Emigration findet sich in Abishs Roman in Form einer Art Anekdote, die das erste, sehr kurze X-Kapitel bildet:

> Xenophon showed a misplaced courage. Instead of founding a new city, or settling down, or simply heading for Africa, he and his cast of ten thousand headed back home, as if there existed no other

262 Ebd., S. 257.
263 Ebd., S. 270.
264 Ebd., S. 370.
265 Ebd., S. 304.

> alternative. Xenophon's hold on history is clearly slipping. His tomb is cracking.[266]

Xenophon, die Verkörperung der Stimme der Fremdheit, verfasste sein Werk *Anabasis*, das den Hinaufzug des griechischen Söldnerheers unter der Führung des rebellierenden Prinzen Kyros gegen Persien beschreibt, im Exil. Nach dem Feldzug hatte er in spartanischen Diensten gegen Athen gekämpft, das ihn daraufhin verbannte. Später kehrte er aber zurück und starb in Korinth oder Athen.[267] Er hätte doch, wird in *Alphabetical Africa* vorgeschlagen, wie Kain in der Fremde eine neue Stadt gründen oder nach alternativen Orten suchen können für seine Existenz als Schriftsteller und Historiker, statt »heimzukehren« – ins Gebiet einer Sprache, aus der er verstossen worden war.

Dass gerade der Klang der Fremdwörter, die Spannung zwischen Fremd- und Muttersprache, für neue Schreibverfahren zu nutzen ist, zeigt Abishs Roman schon auf der ersten Seite. Nach dem Bericht, eine afrikanische Armee marschiere »against an African anthill, assiduously annihilating ant after ant«, wird mit Alberts Bemerkung »ants are Ameisen« ein deutsches Wort als Signifikant eingeführt, das über einen weiteren Hinweis die Lektüre in eine bestimmte Richtung lenkt: Der »author« entdeckt im Haus des Juweliers ein Buch mit dem Titel *Die Ratsame und Nützliche Ausrottung der Gefährlichen Afrikanischen Ameisen.*[268] Dieser Titel, der in einer Fussnote auch auf Englisch übersetzt und damit hervorgehoben ist, parallelisiert die Ameisen mit den Verfolgten und den Opfern des Holocaust. Philippe Cantié hat darauf hingewiesen, dass die Ameisen im Text überall gegenwärtig sind: das Morphem »ant« ist in Toponymen wie »Antibes« enthalten, in den Substantiven »Ashanti« und »antelopes«, in Verben und Adjektiven wie »antagonizing« und »antipodal«, es fungiert als Suffix (»arrogant«) oder erscheint in der Wortwurzel (»anthem«, »anthropologists«).[269] Versteckt und doch anwesend, bilden die Ameisen den verborgenen Text des Romans. Somit verbindet Abish das deutschsprachige Wort mit dem in Nachkriegsdeutschland verdrängten Teil der Vergangenheit, der besonders in seinem Roman

266 Ebd., S. 274.
267 Vgl. Xenophon: *Anabasis*. Hg. von Walter Müri, bearb. und mit einem Anhang versehen von Bernhard Zimmermann. München/Zürich 1990.
268 Abish/Laederach: *Alphabetical Africa/Alphabetisches Afrika*, S. 305.
269 Philippe Cantié: *Des fourmis dans la langue (Le tout, les parties et le reste)*. In: *Anglophonia/Caliban* 5 (1999), S. 135-147, hier S. 137.

How German is it Wie deutsch ist es zum Thema werden sollte.[270] In *Alphabetical Africa* sind es Herman und Gustaf, Figuren, die Gewalt, Unersättlichkeit und Grössenwahn verkörpern, die deutsche Wörter mit sich bringen:

> Gobbling gestopfte Gans, gobbling Gabelfrühstück, gobbling goulash, gobbling Geschwind, Gesundheit, Gesundheit, gobbling Gurken, Guggelhupf, Gash Gash, Gish Gish, groaning, grunting, also complaining, chewing Grune Bohnen, Geschmacksache, as Germany grows greater. Alarmed, Gabon grows additional food for Gustaf, and Gustaf's children, Gerda, Grete and Gerhart. Gifted Grösseres Germany consumes energy and guarantees greatness, get going, grow another Goethe, great guy, claims Gustaf, as all Grundig gramophones in Gabon, gently croon: Goethe, Goethe, Goethe.[271]

Es ist die Verbindung mit der Gier und mit der sadistischen Lust am Schlagen und Verwunden, die dem Hinweis auf die deutschen Dichter und Dramenhelden, auf die deutsche »Kultur«, durch eine ambivalente Figur der Theaterwelt und ihren Gönner aus dem Führungskreis des Dritten Reiches besondere Perversität verleiht. Das deutsche Wort bei Abish trägt die Last der Verbrechen und nennt die Mörder. Es ist Teil einer verheerten Sprache, für die es keine Heilung gibt. Die Schrift jedoch macht hier einen kleinen Versuch der Abgrenzung möglich, der in einer Verfremdung mancher Wörter durch Orthographiefehler besteht. Dadurch entsteht eine Bewegung, die Distanz schafft: der »author« kennt zwar die deutschen Signifikanten, setzt der Sprache der Täter jedoch sein eigenes, abweichendes Schriftsystem entgegen: »Grune Bohnen«.

Abishs Arbeit mit den Fremdwörtern ist somit eine grundsätzlich andere als die seines israelischen Zeitgenossen Yoel Hoffmann: Dies, obwohl die Unheimlichkeit, die das Erscheinen des fremden Worts im Text bewirkt, für die Texte beider Autoren wesentlich ist. In Hoffmanns Prosatexten, etwa in *Bernhard* (1989) und in *Christus der Fische* (1991), sind immer wieder einzelne Sätze, Gespräche oder Namen aus dem Jiddischen und Deutschen zu finden, die in hebräische Buchstaben transkribiert sind. Hoffmanns Figuren, so Galili Shahar in einer Studie zum Verhältnis von Sprache und Ort in der

270 Dort wird erzählt, wie verdrängte Verbrechen der Nazizeit in einer deutschen Stadt plötzlich wieder präsent werden, als ein Massengrab aufbricht und der Gestank sich in der ganzen Umgebung ausbreitet.

271 Abish/Laederach: *Alphabetical Africa/Alphabetisches Afrika*, S. 223f.

hebräischen Literatur seit den 1990er Jahren, sind Einwanderer, die Bruchstücke ihrer verlorenen Sprachen ins Hebräische tragen.[272] Ihre Wörter sind im Hebräischen heimatlos und bergen die Erinnerung an verschwundene Welten. Bei ihrem Auftreten im zeitgenössischen Hebräischen bringen sie eine »Störung« mit sich: Das gewöhnliche Verfahren des Hebräischen als der »Muttersprache« wird durchbrochen, die Fremdwörter sind, wie Adorno ausführte, »Träger der Dissonanz«[273] und zeigen die Unvollkommenheit und Zerrissenheit der Identitäten. Und gerade mit diesen fremden Wörtern werden in Hoffmanns Texten zuweilen »Wunder« inszeniert: Die Fremdwörter selbst tragen keinen Sinn und bilden so »Momente der Offenheit«, indem sie auf die »Heimat« verzichten und als »bodenlose« Wörter der Gewohnheit der alltäglichen Sprache und ihrer Diskurse entkommen.[274]

Bei Abish dagegen sind die Fremdwörter im Text deutsche Wörter, die verbunden sind mit der Sprache des Krieges, der territorialen Eroberungen und der Vernichtung.

Der Blick auf den Anderen

Eine Sprache, die Machtstreben und Profitgier blosslegt, sprechen in *Alphabetical Africa* allerdings nicht nur die Deutschen. Auf den Zynismus, mit dem die europäischen Nationen und die USA im Wettlauf um Afrika vorgehen, wird im Text verwiesen durch eine Schreibweise, die als eine Folge der contrainte dargestellt wird und thematisch weit auseinanderliegende Begriffe so zusammenbringt, dass Szenen voller Gewalt und Absurdität entstehen:

> always, as August advances, colonialists break a couple bones, and being concerned about assuming control, cut all avenues, cut banana crop, cut cables and capture captivating Afrikanische Ameisen. […] Arriving at Chad, Alex and Allen coldly consider childlike Chad attitudes, and calculate, can Chadians afford American cosmetics. American army colonel apologizes about bombing

272 Vgl. Galili Shahar: *Der Ort und die unheilige Sprache. Versuch über die neue israelische Literatur*. In: Hiltrud Wallenborn u.a. (Hg.): *Der Ort des Judentums in der Gegenwart. 1989-2002*. Berlin 2004, S. 205-222, hier S. 216.

273 Theodor W. Adorno: *Wörter aus der Fremde*. In: ders.: *Noten zur Literatur*. Frankfurt a.M. 1998, S. 216-232, hier S. 221.

274 Shahar: *Der Ort und die unheilige Sprache*, S. 216.

> beaches, claiming acid-carrying aviator blew all aeronautic bombing controls. Anyhow, assures Chad, bombs are clean as August breeze.[275]

Dass Abish jedoch die Signifikanten in diese Kombinationen fügte, ohne eigentlich durch die Spielregel dazu gezwungen zu sein, zeigt der zweite Teil des Romans, wo trotz der contrainte fast ohne solche Spannungen erzählt wird. Der Autor verweist somit auf eine weitere Möglichkeit, die das Sprachspiel in sich trägt, nämlich, einen Moment der Distanzierung durch Ironie zu erzeugen, eine Bewegung der Skepsis und der Kritik: »Africa again: Angolans applaud author, after author allegedly approached an American amateur aviator, and angrily argued against America's anachronistic assault. Afterward all applaud as author avarded avocado and appointed acting alphabet authority.«[276]

Im Text wird auf mehrere historische Bezugsrahmen hingewiesen: auf den Kolonialismus, den Holocaust, den Palästinakrieg von 1948, Hiroshima und den Vietnamkrieg. Bestimmte Daten als Hinweise auf historische Ereignisse sind in *Alphabetical Africa* häufig zu finden. Im »August« fallen die »sauberen Bomben«, und die Jahreszahl 1948 kehrt mehrmals im Text wieder:

> Mwezi is a country of ill-defined limits which supposedly lies between the parallels 2 degrees to 7 degrees latitude and 31 degrees to 34 degrees longitude, and having an area of about 55000 square miles. Needless to say, the Consul declared rather vigorously, there is no such country. Still, in 1948 these quasi-historians were frequently consulted by the soon to be indipendent African nations, who were straining at their leash, ready to advance, ready to annihilate the ant kingdom at a word, at a single word.[277]

Im »Mai« werden 10000 Muslime vertrieben:

> Last May the entire Muslim population fled the island, said the Consul. There must have been at least ten thousand of them. But lacking a leader, someone like Xenophon to lead their march, to record their history, their bravery, or perhaps simply to stimulate

275 Abish/Laederach: *Alphabetical Africa/Alphabetisches Afrika*, S. 212f.
276 Ebd., S. 209.
277 Ebd., S. 285.

> it … at any rate, lacking a Xenophon who admired the Spartans and who later capitalized on his experiences, withdrawing to the country to write about his experiences, they, the ten thousand muslims, took a wrong turn upon reaching the mainland, losing their way in the jungles where most of them were killed by driver ants.[278]

Xenophon, der Schreiber der *Anabasis*, des »Hinaufzugs«, der auf Hebräisch mit »alijah«, »Einwanderung«, übersetzt werden könnte, wird hier verglichen mit einer Persönlichkeit, die eine historische Bewegung leitet, dokumentiert und als heroische Geschichte interpretiert. Eine solche Persönlichkeit fehlt den Muslimen: Sie kommen vom Weg ab und werden von Ameisen getötet, die an anderer Stelle im Text mit den durch die Nazis verfolgten Juden in Analogie gebracht wurden.

Indem der Text, ähnlich wie die Traumarbeit, zahlreiche Verdichtungen und Verschiebungen unternimmt und zeitlich auseinanderliegende Ereignisse zusammenbringt, enthält er sich jeder simplifizierenden Darstellung des Geschehens. Dasselbe gilt auch für die Charakterisierung der Figuren: Einer der Protagonisten, in dem die Züge verschiedener historischer Persönlichkeiten und deren Handlungsweisen verdichtet sind, ist der androgyne afrikanische Herrscher Queen Quat: »Queen Quat has found ruling a delightful experience. One can learn a lot from ruling people, from dominating people, from pushing rebels into detention camps. Her present priorities are, first, introducing order and color and greatness and honor and certain amusements.«[279] Die kritische Wendung in *Alphabetical Africa* ist stets verbunden mit dem Hinweis auf die Komplexität der Geschichte und ihrer Entwicklungen. Das »Datum«, das Derrida als »etwas chiffriert Einzigartiges, das eine Vielfalt ›in eins‹ zusammenzwingt«, bezeichnet hat, ist ein »Zeuge«, der zugleich an die Einzigartigkeit jedes Ereignisses erinnert und den »Jahrestag«, das »Gedenken« erlaubt.[280]

Allen Akteuren auf der »Afrika« genannten Bühne gemeinsam ist einzig ein bestimmtes Begehren: die Lust auf Alva. Und Alva stellt sich allen zur Verfügung und gibt sich jedem hin, Männern und Frauen, Diktatoren und Archäologen, allerdings mit vollkommenem Desinteresse und höchst gelangweilt. Jeder wird von ihr sogleich wie-

278 Ebd., S. 294.
279 Ebd., S. 318.
280 Jacques Derrida: *Schibboleth. Für Paul Celan*. Hg. von Peter Engelmann. Graz/Wien 1986, S. 72f.

der verlassen, wie der »author« feststellt: »Characteristically, Alva accepts love as it comes. In a jungle, in a hut, in a library. I don't feel jealous anymore. I feel ill.«[281] Nur selten unternimmt Alva einen vagen Versuch, sich den Nachstellungen zu entziehen, »escaping disguised as a Corinthian column«.[282] Indem sie eine neue Gestalt annimmt, entgeht sie den Bestrebungen ihrer Verehrer, sie zu beherrschen, zu halten und zu formen. Alva ist nicht nur eine Allegorie der Sprache, sondern auch ein Bild für den Anderen, den jemand nach seinen Vorstellungen zu modellieren unternimmt. Auf zwei Orte des Blicks auf den fremden Anderen wird bei Abish hingewiesen: Zum einen auf das Museum, in dem expressionistische Künstler sich von aussereuropäischen Vorbildern für ihre Holzplastiken inspirieren liessen, zum andern auf die Völkerschauen, die um 1900 in mehreren Städten Europas gezeigt wurden, darunter auch in Wien:

Auf dem Umschlag von *Alphabetical Africa* ist ein Foto zu sehen, das von Abishs Frau Cecile aufgenommen wurde.[283] Es zeigt einen Mann, der sich mit einem Arm auf einen Glaskasten stützt, in dem Skulpturen aus Afrika und der Südsee ausgestellt sind. Der Mann trägt eine helle Jacke im Stil früher Afrikaforscher und eine Umhängetasche. Eine schwarze Augenklappe verleiht ihm ein verwegenes und zugleich nachdenkliches Aussehen. Abishs Selbstinszenierung als Entdecker und Abenteurer in der Kunst-Welt des Museums erinnert an die Künstlergruppe Brücke, die sich 1905 als Arbeitsgemeinschaft von Architekturstudenten in Dresden zusammenschloss.[284] Gemeinsam war ihnen das Streben nach einer engen Verbindung von Kunst und Leben, nach Neugestaltung der eigenen Umwelt. Erich Heckel wandte sich als Erster der Bildhauerei zu. Für die zunehmende Rezeption der Kunst Polynesiens und Afrikas bot das Völkerkundemuseum Dresden den Künstlerinnen und Künstlern breites Anschau-

281 Abish/Laederach: *Alphabetical Africa/Alphabetisches Afrika*, S. 240.

282 Ebd., S. 219.

283 Abish betonte in einem Interview, dass der Wahl des Umschlagbildes für *How German is it Wie Deutsch ist es* lange Überlegungen vorausgingen und dass das gefundene Foto schliesslich auf den Inhalt zurückwirkte und Veränderungen am Text zur Folge hatte. Daher kann man vermuten, dass auch das Umschlagfoto für *Alphabetical Africa* nicht zufällig gewählt wurde und dass beide Fotos ein integrativer Teil des jeweiligen Werks sind. Vgl. das Interview mit Walter Abish in: Larry McCaffery/Sinda Gregory (Hg.): *Alive and Writing: Interviews with American Authors of the 1980s*. Urbana 1987, S. 7-25, hier S. 9.

284 Vgl. zum Folgenden: Karin von Maur u.a.: *Ernst Ludwig Kirchner – Der Maler als Bildhauer. Ausstellung Staatsgalerie Stuttgart 12.4.-27.7.2003*. Ostfildern-Ruit 2003, S. 16ff.

ungsmaterial. Vor allem Ernst Ludwig Kirchner war ein häufiger Besucher der Museen in Dresden und Berlin. Etwa fanden die wilden, rhythmischen Formen auf den geschnitzten Balken am Palauischen Männerklubhaus ihre Entsprechung in zahlreichen seiner Arbeiten. Anders als Gauguin, Nolde und Pechstein[285] war Kirchner selbst kein Fernreisender. Die in aussereuropäischen Werken entdeckten freieren Formen der Bewegung und Körperlichkeit versuchte er in Deutschland in sein Atelier zu übertragen und in die Gemeinschaft mit Freunden, Musen und Geliebten. Da es ihm darum ging, Ursprünglichkeit als antibürgerliche Gegenwelt zu inszenieren, weckten auch die Völkerschauen seine Neugier, die unter den Themen »Das Sudanesendorf«, »Das afrikanische Dorf« oder »Samoanerschau« 1909 und 1910 im Zoologischen Garten von Dresden gastierten.[286] Sie boten Anschauungsmöglichkeiten des Anderen, ebenso wie die Modelle aus dem Zirkus Schumann, die Kirchner und Heckel in ihre Ateliers brachten und zeichneten. Die Körper und Gesichter dieser Menschen sind auf vielen Graphiken und Gemälden beider Künstler zu sehen.

Das die bürgerliche Welt provozierende Spiel mit dem neugierigen und zugleich stereotypisierenden Blick auf den ›fremden Anderen‹ am Beginn des 20. Jahrhunderts wird in Abishs Buch schon im ersten Kapitel angesprochen: »Actually, asks Alva, are all Ashanti alike.«[287] Nicht zufällig erscheinen die Ashanti als erste der afrikanischen Ethnien im Roman: Ihr Name birgt eine Erinnerung an Abishs Geburtstadt Wien. Dort hatte Peter Altenberg in seinen Prosaskizzen unter dem Titel *Ashantee* seine Besuche bei der Völkerschau von 1896 verdichtet.[288] Die Ausstellung hatte grosses Aufsehen erregt und ambivalente Reaktionen ausgelöst, und dies umso mehr, als die Rede über den ›Fremden‹ im Wien der Jahrhundertwende durch den antisemitischen Diskurs vorgeformt war, in den sich die Ashanti-Schau als Projektionsfläche einfügen liess: Die antisemitische Presse verglich die »Ashanti-Wilden« sogleich mit den in der angrenzenden

285 Vgl. dazu Nana Badenberg: *Südsee-Insulaner als Kunsttrophäen. Mai 1914: Nolde in Neuguinea, Pechstein in Palau*. In: Alexander Honold/Klaus R. Scherpe (Hg.): *Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit.* Stuttgart 2004, S. 438-448.

286 Vgl. Karin von Maur u.a.: *Ernst Ludwig Kirchner*, S. 20.

287 Abish/Laederach: *Alphabetical Africa/Alphabetisches Afrika*, S. 209.

288 Zum Folgenden vgl. Stephan Besser: *Juli 1896: Peter Altenberg gesellt sich im Wiener Tiergarten zu den Aschanti*. In: Alexander Honold/Klaus R. Scherpe (Hg.): *Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit.* Stuttgart 2004, S. 200-208.

Leopoldstadt lebenden orthodoxen Juden.[289] Altenberg verbrachte ganze Tage im Dorf und, nachdem die Masse der Besucher den Park verlassen hatte, auch die Nächte in Gesellschaft einer Gruppe junger Ashanti-Mädchen.[290] Diese zur Schau gestellte und später auch verdichtete Anwesenheit Altenbergs unter den Ashanti war eine Provokation für das übrige Publikum, nicht nur durch den Hinweis auf den Genuss einer im Raum der Bürgerlichkeit tabuisierten Form von Sexualität. Karl Kraus vermutete später, der Dichter habe diese Provokation bewusst gesucht und zeitlebens nie etwas anderes getan, »als die Konvention der Verstellung zu durchbrechen«.[291] Dass die Ashanti Teil eines vom Veranstalter inszenierten Schauspiels waren und ihre Nacktheit Maskerade bedeutete, wussten diese so gut wie Altenberg selbst: »Wilde müssen wir vorstellen, Herr, Afrikaner. Ganz närrisch ist es. In Afrika könnten wir nicht so sein. Alle würden lachen.«[292]

Dieses Lachen hallt im postkolonialen Zeitalter als unfrohes Echo nach. Die Buchstaben verbinden sich in Abishs Roman zu immer neuen Hinweisen auf im 20. Jahrhundert begangene Verbrechen. Auch am Ende dieses Jahrhunderts der Massenfluchten bleibt die Lage des Emigranten prekär und von der ökonomischen Ordnung bestimmt:

> Arriving in Africa I immediately hear a language I don't comprehend. It is a click language of Africa. It goes: click, click, click, like an empty gun. Being an author, I complain a bit. Everyone laughs, everyone clicks. Everyone enjoys a good joke. Bloody author. Bloody ass. Complaining about click languages, complaining about bathroom facilities. But everyone accepts American Express credit card.[293]

Abishs Roman zeigt, ebenso wie die Texte von Perec, keine Welt »sans espace et sans temporalité«, sondern er widmet sich dem Datum, dem verlorenen Ort und den Vertriebenen.

289 Vgl. das Satireblatt *Kikeriki*, Ausgabe vom 8. Oktober 1896.
290 Peter Altenberg: *Ashantee*. Berlin 1897, S. 35.
291 Karl Kraus: *Peter Altenberg* (1909). In: ders.: *Werke.* Bd. 12. München/Wien 1964, S. 188-191, hier S. 188.
292 Peter Altenberg: *Ashantee*, S. 14.
293 Abish/Laederach: *Alphabetical Africa/Alphabetisches Afrika*, S. 240.

Emigration und literarische Mehrsprachigkeit bei Raymond Federman

In *Culture as Praxis* hat Zygmunt Bauman die Zwischenräume zwischen oder innerhalb von Kulturen und Sprachen, die im Zuge der Migration entstehen,[294] als »Mischungs- und Überlappungsräume« und damit als typische Übersetzungsräume beschrieben.[295] Die Kulturwissenschaft schenkt den Transformationsprozessen, die in diesen Grenzbereichen stattfinden, in den letzten Jahrzehnten besondere Aufmerksamkeit, gerade auch in der Diskussion um eine postkoloniale »Weltliteratur«: Da die Grenzen zwischen Ausgangs- und Zielkultur bzw. -literatur nicht mehr klar zu ziehen sind, wird ein »hybrider« Überlappungsraum, ein Spielraum kultureller Synkretisierung als Medium des Aushandelns kultureller Widersprüche und Antagonismen angenommen, wobei hier die Anerkennung kultureller Differenzen entscheidend ist, die jenseits überkommener Vorstellungen von kulturellen Dichotomien liegen und verhandelbar sind.[296] Eine solche Differenz-Position betont, dass der »geistige Handelsverkehr« vor allem in den »Grenzüberschreitungen« von Kulturen geschieht, gerade dort, wo Bedeutungen und Werte nicht in Texten festgeschrieben, sondern missverstanden und sogar falsch angeeignet werden.[297] Diese theoretische Position zur »Weltliteratur« wurde in Anlehnung an die Vorstellung der »heimatlosen« Zwischenexistenz postkolonialer Subjekte entwickelt.[298] Der Schlüsselbegriff der »Hybridität« bezeichnet genau jene Sphäre, in der man sich dem kulturell Anderen aussetzt und die sich jenseits festgelegter kultureller Identitäten durch diskontinuierliche Übersetzungsprozesse und Übergangserfahrungen herausbildet.[299] Ein Übersetzen von Texten und Kulturen, das weder der Tendenz einer internationalistischen Vereinheitlichung und Vereinnahmung folgt noch zu essentialistischen Wesenbestimmungen zurückkehrt, wird nach dieser Auffas-

294 Vgl. dazu Doris Bachmann-Medick: *Multikultur oder kulturelle Differenzen? Neue Konzepte von Weltliteratur und Übersetzung in postkolonialer Perspektive*. In: dies. (Hg.): *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt a.M. 1996, S. 262-296.

295 Zygmunt Bauman: *Culture as Praxis*. London 1999.

296 Vgl. Bachmann-Medick: *Multikultur oder kulturelle Differenzen*, S. 264.

297 Ebd., S. 265.

298 Vgl. ebd.

299 Vgl. Homi Bhabha: *The Commitment of Theory*. In: ders.: *The Location of Culture*. London/New York 1994, S. 19-39, hier S. 34.

sung möglich durch die Ausarbeitung von Strategien interkultureller Auseinandersetzung und durch das Aushandeln von Übersetzungswiderständen zwischen den jeweiligen Kulturen und Literaturen: Für interkulturelles Verstehen wird daher der Umweg über Vorgänge des Missverstehens als notwendig angesehen, die immer auch die Überprüfung der eigenen kulturellen Selbstdefinition zur Folge haben.[300]

Doch nicht erst die postkoloniale Theorie hat die Aufmerksamkeit auf die hybriden Identitäten der Ausgewanderten gelenkt. Als Denkfiguren waren, wie bereits erwähnt, Heimatlose und Fremde in philosophischen und literarischen Texten schon im 19. und vor allem im frühen 20. Jahrhundert erschienen.[301] Als eine dieser ort- und wurzellosen, im Sinne von Freuds Definition »unheimlichen«[302] Figuren tauchte in der Literatur der Moderne der »ewige Jude« auf. Jüdische Autoren und Denker wie Franz Rosenzweig, Franz Werfel und Else Lasker-Schüler versuchten, konfrontiert mit diesem antisemitischen Stereotyp, der Gestalt des ewigen Wanderers eine progressive Interpretation zu geben: Wanderer-Figuren mit einer hybriden deutsch-jüdischen, christlich-jüdischen Identität dienten ihnen zur kritischen Auseinandersetzung mit der Tradition der Aufklärung und der jüdischen Emanzipation, aber auch mit der Sprache zeitgenössischer politischer und nationaler Diskurse.[303]

Die heimatlosen Wanderer, die in der postmodernen Literatur auftauchen, sind nicht immer postkoloniale Subjekte, Migranten, die sich am neuen Ort unbekannten kulturellen Praktiken gegenübergestellt sehen, sondern, wie sich bereits zeigte, zuweilen auch aus Europa Vertriebene, Überlebende des Holocaust. Ihre Differenz ist hauptsächlich eine sprachliche, und sie weckt den »Narzissmus der kleinen Differenzen«.[304] Die Exilierten bringen die Wörter ihrer verlorenen Muttersprache mit sich, sie treten in bilingualen oder multilingualen Textwelten auf, auf fremden Bühnen, auf denen die Frage der Identität verhandelt wird.

Das Thema von Deterritorialisierung und Migration, die Frage der sprachlichen Identität und damit der Übersetzung und Übersetzbarkeit in der Literatur der Postmoderne kann exemplarisch studiert

300 Vgl. Bachmann-Medick: *Multikultur oder kulturelle Differenzen?*, S. 279.
301 Vgl. dazu Hans Mayer: *Aussenseiter*. Frankfurt a.M. 1981.
302 Vgl. Sigmund Freud: *Das Unheimliche*. In: ders.: Studienausgabe Bd. IV. 9. Aufl. Frankfurt a.M. 1997, S. 241-274.
303 Vgl. Shahar: *theatrum judaicum*, S. 146ff. und 212ff.
304 Sigmund Freud: *Das Unbehagen in der Kultur*. In: ders.: Studienausgabe Bd. IX. 8. Aufl. Frankfurt a.M. 1997, S. 191-270, hier S. 243.

werden anhand von Raymond Federmans Texten, die seit den 1970er Jahren entstanden. Im Unterschied zur Theorie kultureller Übersetzung propagieren sie nicht die Übersetzung und Vermittlung, sondern die Koexistenz der Sprachen, denn sie verweigern sich der Übersetzung – wobei gleichzeitig das Übersetzungsvermögen des Lesers vorausgesetzt wird. Ziel dieses Verfahrens ist nicht nur, die Einheitlichkeit und die Dominanz einer bestimmten Sprache und Kultur in Frage zu stellen, sondern auch, mit dem Thema von Erinnerung und Vergessenheit zugleich die Frage nach den Möglichkeiten der Partizipation in der Gegenwart zu verbinden, und damit die Frage der Politik.

Postmoderne Literatur und »Aussenseiter«

Wie aber lässt sich, müsste man zunächst fragen, das Thema des Fremden, des Exilierten, des Ausgewanderten in Texten, die als postmodern bezeichnet werden, überhaupt diskutieren? Über Jahrhunderte wurden »Aussenseiter«, wie Hans Mayer gezeigt hat, in der Literatur als fremde und entfremdete Individuen dargestellt, denen »der Übertritt ins Abseits und Aussen durch Geburt auferlegt« ist[305] und die Einsamkeiten empfinden, die »nicht durch ein Kollektiv geteilt werden«.[306] Diese Figuren entstammen einer literarischen Tradition, die dem Programm der Mimesis folgte. Ihnen sind eine »aussenseiterische Subjektivität«, ein Name, ein Körper und eine Biographie eigen, die sie zu dem machen, was sie sind: Figuren der »Fremdheit in der bestehenden Gesellschaft«.[307]

Das Konzept der Figur mit einer festgelegten Persönlichkeit wurde jedoch, ebenso wie verschiedene andere traditionelle Prinzipien des Erzählens, in der seit den 1960er Jahren entstandenen, später mit dem Begriff »postmodern« bezeichneten Literatur in Frage gestellt.[308] Für viele dieser Texte gilt, was in der kurzen Erzählung *A Hopeless Story* von Raymond Federman betont wird: »On s'en fout des caractères.«[309] Die Figuren tragen keine Namen, der Schauplatz der

305 Mayer: *Aussenseiter*, S. 18f.
306 Ebd., S. 10f.
307 Ebd., S. 16.
308 Zu den Kriterien einer Abgrenzung der Postmoderne gegenüber der Moderne und zur Charakteristik postmoderner Schreibverfahren siehe Brian McHale: *Postmodernist Fiction*. New York/London 1987, S. 6-11.
309 Raymond Federman: *A Hopeless Story*. In: ders.: *Loose Shoes*. Berlin 2001, S. 26.

Handlung liegt im Nirgendwo, »the plot has fallen apart«, die Geschichte endet mit einem Fragezeichen.[310] Stattdessen werden die poetischen Verfahren transparent gemacht und die Fiktionalität des Erzählten wird betont. Raymond Federman vertrat in seinen unter dem Titel *Surfiction* erschienenen poetologischen Reflexionen die Auffassung, dass die Wirklichkeit »nur in ihrer fiktionalisierten Form existiert, also in der Sprache, die sie zum Ausdruck bringt«.[311] Es gelte, die Beschaffenheit der Realität als Konstrukt in der und durch die Sprache, durch Diskurse und semiotische Systeme zu erkennen. Die progressive Funktion einer so verstandenen Literatur kann nach Federman darin gesehen werden, dass sie es ermöglicht, die nach 1945 intensiv diskutierte Frage der Repräsentation »in den offenen Raum« zu stellen.[312]

Was also geschieht mit der »aussenseiterischen Subjektivität« in Texten der Postmoderne, wenn die Figuren hier »so veränderlich, instabil, irrational, namenlos, unbenennbar, verspielt und betrügerisch, so unvorhersehbar« sind wie der sie schaffende Diskurs,[313] wenn sie also nicht länger als Imitation wirklicher Wesen aufgefasst werden, sondern als »Wort/Wesen«, die »ausserhalb jeglicher vorbestimmter Forderungen der Gesellschaft und ausserhalb jedes präzisen Augenblicks der Geschichte fungieren«?[314] Wo ist der Ort des Anderen in der Literatur dieser Epoche, die doch hinsichtlich ihrer Vergangenheit mit Verdrängung und Vergessenheit konfrontiert ist und in der die Frage der Repräsentation nicht mehr zu trennen ist vom Wissen um die Katastrophe?

Raymond Federmans Schreibsystem nutzt die Spannung zwischen Autobiographie und Fiktion, um den Anderen als »Wort/Wesen« zu erfinden, die Überlebenden zur Sprache kommen zu lassen und den Verlust zu thematisieren. Die poetischen Verfahren von Federmans Texten sind das Prinzip der Wiederholung, die Ausstellung der Schrift und die Interaktion unterschiedlicher Sprachen im Text.

310 Ebd.

311 Raymond Federman: *Surfiction: Der Weg der Literatur. Hamburger Poetik-Lektionen*. Aus dem Amerikanischen von Peter Torberg. Frankfurt a.M. 1992, S. 62.

312 Ebd., S. 44.

313 Ebd., S. 72.

314 Ebd.

Bilinguale Welten

In den Texten des amerikanischen Autors Raymond Federman geschieht fortwährend »a spatial displacement of words«.[315] Nicht nur erscheinen einzelne Wörter aus Federmans französischer Muttersprache im Englischen, sondern auch ganze Texte werden von der einen in die andere Sprache übertragen und existieren dadurch in mehreren Varianten nebeneinander. In *The Bilingualist* erklingen sogar beide Sprachen in Polyphonie, wobei das Französische die Aussagen der englischen Stimme ironisch kommentiert, ihren Eigensinn ausstellt und sich als die Stimme des Begehrens inszeniert:

> THE BILINGUALIST
> To answer the question I'm always asked [voyons réfléchissons] No I do not feel that there is a space between the two tongues that talk in me [oui peut-être un tout petit espace] On the contrary [plus ou moins si on veut] For me the one and the other seem to overlap [et même coucher ensemble] To want to merge [oui se mettre l'une dans l'autre] To want to come together [jouir ensemble] To want to embrace one another [tendrement] To want to mesh one into the other [n'être qu'une] Or if you prefer [ça m'est égal] They want to spoil and corrupt each other [autant que possible] I do not feel as some other bilingualists have affirmed that one tongue is vertical in me the other horizontal [pas du tout] If anything my tongues seem to be standing or lying always in the same direction [toujours penchées l'une vers l'autre] Sometimes vertically [de haut en bas] Other times horizontally [d'un côté à l'autre] Depending on their moods or their desires [elles sont très passionnées] Though these two tongues in me occasionally compete with one another in some vague region of my brain [normalement dans la partie supérieure de mon cerveau] More often they play with one another [des jeux très étranges] Especially when I am not looking [quand je dors] I believe that my two tongues love each other [cela ne m'étonnerait pas] And I have on occasions caught them having intercourse behind my back [je les ai vues une fois par hasard] but I cannot tell you which is feminine and which is masculine [on s'en fout] Perhaps they are both androgynous [c'est très possible][316]

315 Raymond Federman: *Take It or Leave It*. New York 1976, unpaginiert.
316 Raymond Federman: *The Bilingualist*. In: ders.: *Loose Shoes*. Berlin 2001, S. 21.

Dass es die französische Stimme ist, die als Erste das Verhältnis der Sprachen als eine erotische Beziehung beschreibt, auf die auch der Titel hinweist, ist nicht nur eine scherzhafte Anspielung auf ein verbreitetes nationales Stereotyp. Der Genuss, den die Verbindung beider Sprachen bietet, entsteht aus der Möglichkeit, der Enge und Dominanz nationalsprachlicher Diskurse zu entkommen: Was lockt, ist die »Exogamie der Sprache«, die aus dem »Umkreis des Immergleichen« heraus möchte.[317]

Im Laufe des 20. Jahrhunderts hat sich, wie Monika Schmitz-Emans ausführte, nicht nur die Vorstellung von der »Identität des Ichs« und von seinem »Status als Subjekt« sukzessive aufgelöst,[318] sondern auch das Konzept der »Identität der einzelnen Sprachen«, die Vorstellung »eines unauflöslichen Zusammenhangs zwischen menschlichem Inneren und Muttersprache«.[319] Neben dem »Autor-Ich« erscheint also auch seine Sprache nun als eine »künstlich-homogenisierte Einheit«.[320] Sprachwissenschaftler haben zudem die Ansicht vertreten, dass in jeder Sprache aufgrund der »jeweiligen regionalen, soziologischen, kulturellen und stilistischen Ausdifferenzierung« viele Sprachen enthalten sind.[321] Hinzu kommt die Vorstellung, dass poetische Rede immer schon »*fremd*-sprachige Rede« sei, wie sich gerade bei Autoren der literarischen Moderne zeigt, die »ihre sprachlichen Materialien analysieren und transformieren, um zutagezufördern, was an Überraschendem und Fremdem ›in den Wörtern‹ und ›in der Sprache‹ steckt«.[322] Die Auffassung, dass jedes literarische Schreiben bereits einen Verfremdungsprozess bedeutet, wird zudem gestützt durch Erkenntisse aus der Diskussion über die postkoloniale Schreibsituation. Die Tatsache, dass Literatur immer schon »Zweitsprache« ist und dass man nicht schreibt, wie man spricht, selbst wenn man in der Sprache schreibt, die man als erste, prägende gelernt hat, wurde hier mit dem Begriff der »Exophonie« zu fassen versucht.[323]

317 Vgl. Adorno: *Wörter aus der Fremde*, S. 218.

318 Monika Schmitz-Emans: *Mehrsprachige Texte als Stil-Übungen. Poetische Reflexionen über Vielsprachigkeit und multiple Identitäten.* In: Hartmut Kugler (Hg.): *www.germanistik2001.de. Vorträge des Erlanger Germanistentags*. Bd. 1. Bielefeld 2002, S. 143-159, hier S. 147.

319 Ebd.

320 Ebd., S. 148.

321 Ebd., S. 149.

322 So Schmitz-Emans, ebd., über Felix Philipp Ingold: *»Übersetzung« als poetisches Verfahren*. In: Michel Leiris: *Wörter ohne Gedächtnis/Große Schneeflucht*. Frankfurt a.M. 1991, S. 96-107.

323 Vgl. Robert Stockhammer/Susan Arndt/Dirk Naguschewski: *Einleitung.*

Die Spracharbeit Federmans zeigt aber auch auf, dass der »Bilingualismus« den Ausgewanderten selbst in einer Epoche, die zumindest in den Industrieländern von einer viel grösseren Mobilität weiter Teile der Bevölkerung geprägt ist, nicht einfach zufällt. Der Weg in die fremde Sprache ist ein Prozess, der häufig begleitet ist von Beschämung und Demütigungen, Spott und Verlachen: Den Sprachanfänger erwartet »a huge monstrous collective fart of laughter (haha)«.[324] Der dem Gelächter implizite Vorwurf, man bediene sich der Wörter der neuen Sprache unrechtmässig, wird in Federmans Gedicht *Word-Thief* thematisiert:[325]

WORD-THIEF

ex-
pelled
from mother
tongue
ex-
iled
in foreign
tongue
tongue-
less
he
ex-
tracts
words
from other
tongues
to
ex-
act
his speech-
lessness

langue

ex-
pulsé
de la terre mère
ex-
ilé
dans une langue
étrangère
il
ex-
trait
des mots
d'autres langues
pour
ex-
pirer
son mutisme

Die Unselbstverständlichkeit der Sprache. In: dies. (Hg.): *Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*. Berlin 2007, S. 7-27, hier S. 21.

324 Federman: *Take It or Leave It*, unpaginiert.

325 Das Gedicht *Word-Thief* ist in mehreren Büchern Federmans enthalten, u.a. zusammen mit der französischen Übersetzung in: Raymond Federman: *Future Concentration*. Marseille 2003, S. 12f., und unter dem Titel *tongue* in: Raymond Federman: *Loose Shoes*, S. 9. In Prosaform findet sich der Text in: Raymond Federman: *The Voice in the Closet*. Buffalo 2001, letzte Seite.

ME! at least I had some education [at the time] Le Certificat d'Etudes! (In France — *OUI* — Lycée Henry IV) at the beginning of the war . . . . But after that — *OUI* — a big hole :

```
ooooooooooooooo
o             o
o             o
ooooooooooooooo
```

Yes a big H O L E —
the debacle the occupation
the Germans the French
the J E W S the

o
f cou
rse I'm J
ewish You guy
— — s didn't know Loo — —
— k at my nose But that— —
doesn't mean that I'm som
e sort of fanatic about all t
hat crap about religion tradition
deportation extermination etcetera et

the yellow star & then the great roundup in 42 (le 14 juillet) the entire family mother father sisters uncles aunts cousins everybody picked up everybody remade into lampshades (after the showers)yes at AUSCHWITZ!

Ah! the camps
the trains
the farms (in the South)
the raw potatoes (and diarrhea all night)

AND I FOLLOWED MY SHADOW [remember that's what he called it]
Well let's skip all that --
No need to whine about it That's for sure!
And then AMERICA — that FAT bitch — in 47! in 1947 — in August!

Abb. 19: Raymond Federman: *Take It or Leave It*. New York 1976, unpaginiert

Allen Versionen dieses Textes ist gemeinsam die viermal wiederholte Silbe »ex-«, die in Federmans Werk im Zeichen »x-x-x-x« immer wiederkehrt. Es steht für die Auslöschung, die Vernichtung, der Federmans Eltern und Schwestern wie viele andere Menschen in Auschwitz zum Opfer fielen. Raymond Federman überlebte in Paris in einem Versteck, als 19-Jähriger gelangte er 1947 in die USA. Auch in Federmans Arbeiten hat die im Kinderspiel vorgeprägte Wiederholung die Funktion, »to bring the absent / the lost ones / back / into the design / of our family name«.[326]

Der Name wird bei Federman zum Zeichen für die ›aussenseiterische Subjektivität‹: Im Roman *Take it or Leave It* ist es Frenchy, die Verkörperung der Muttersprache am fremden Ort, ein fremdes Sprachwesen, das sich seinen Weg in den Kontinent der neuen Sprache sucht und den Wunsch hat, Amerikaner zu werden. Die Figur des Anderen entsteht aus ihrer Sprechweise, »an incredible accent« kennzeichnet sie.[327] Der Text verdeutlicht die Möglichkeiten, welche das Spiel der Differenz zwischen den Wörtern der Muttersprache und denen anderer Sprachen eröffnet. Dass ein Wort wie »PISCINE« hinweist auf die Fähigkeit des Emigranten, im Sturm der Zeiten zu schwimmen wie ein Fisch, um zu überleben, bleibt denjenigen verborgen, die, wie manche von Frenchys Mitsoldaten in der US-Armee, sich kaum im eigenen Sprachsystem auskennen. Ihnen versucht er die Geschichte seiner Herkunft zu erzählen, deren Teil ein Geschehen ist, vor dem die bisherigen Formen sprachlicher Repräsentation versagen. Ersetzt wird das Erzählen hier daher durch die Schrift, durch Buchstabenformationen. Auf der hier abgebildeten Buchseite (vgl. Abb. 19) macht dies das abgewandelte Zitat von Gomringers Gedicht *schweigen* deutlich: Es ersetzt die Wörter durch den Buchstaben o, der die leere Fläche in der Mitte vervielfacht oder, wie man die Konstellation auch lesen könnte, der die Signifikanten in einen einzigen Schrei verwandelt.

Eine Entdeckung sind für Frenchy die Ausführungen im Werk eines seiner »buddies (he works in pharmacy, or something like that, I believe)«.[328] Es handle sich um »one of those texts much discussed these days«, und er gebe hier eine Stelle daraus in seiner eigenen Übersetzung wieder, ohne den Stil, die Interpunktion und die Syntax zu verändern. Der Leser werde den Text bestimmt gleich wiedererkennen:

326 Raymond Federman: *For The Sake of our name*. In: ders.: *Loose Shoes*, S. 20.
327 Federman: *Take It or Leave It*, unpaginiert.
328 Ebd.

Writing is not an order of inde		pendent signification, it is an
enfeebled utterance, not at all		a dead thing : a living dead, a
dead in reprieve, a differed li		fe, a semblance of breath. The
phantom the phantasm the simu		lacrum of living discourse in n
ot inanimate, is not insignific		ant, it simply signifies little
and allways identically; this si		gnifier of little, this discour
se without great respondent, is	**D**	like all phantasms : wandering!
Having lost the straight path,		the right direction, the rule o
f rectitude, the norm, it rolls	**E**	here and there like someone who
does not know where he is going		but also like someone, who has l
ost his rights, like an outlaw,	**R**	a bad lot, a thief, a bum or an
adventurer. Wandering in the st		reets he does not even know who

D E R ? I D A

he is, what is his identity, if		he has one, and a name, that of
his father. He repeats the same		thing when questioned at street
corners, but he does not know h	**I**	ow to repeat his origin. Not to
know from where one comes and		where one is going, for a discou
rse without respondent, is not	**D**	to know how to speak, it is the
state of infancy. Himself unroo		ted, anonymous, without ties wi
th his country and his home, th	**A**	is most insignificant signifier
is at the disposal of everyone,		of the competent as well as the
incompetent, of those who under		stand or think they understand,
of those who have no concern in		it, knowing nothing of it, none
theless afflict it with imperti		nence. Available for one and al
l, offered on the sidewalk, isn		't writing above all democratic

Damn good point! WRITING (and one should add SPEAKING – publicly and even privately) is it not above all DEMOCRATIC?

Well, that beautiful DISCOURSE on WRITING
. . . that magnificent DRAWING of WRITING – and SPEAKING
for that matter – is it not what I AM (he would say to you were he present to reply)?[329]

329 Federman: *Take It or Leave It*, unpaginiert.

Die Identität des Sprachwesens Frenchy ist also beschreibbar analog zur Schrift, »die der Analyse ihre Ambivalenz nicht preisgibt«:[330] Ein System unendlicher Verweise, das die Vorstellung von Ursprung und Heimat, Essenz und Entität aufhebt und das stete Wandern und Auf-dem-Weg-Sein betont. Die Schrift steht, wie die Rede, jedem zur Verfügung, der sich ihrer bedienen möchte, und damit hat sie einen demokratischen Charakter. Diesem entspricht, dass das, was Frenchy im Weiteren erzählt, keine Geschichte des Ankommens, des Abschlusses, des Einswerdens ist, sondern eine Erzählung über die Notwendigkeit des immer erneuten Versuchs:

Zwar lehnt in Amerika nicht jeder Frenchys Akzent ab. Eine goldblonde junge Göttin, die Verkörperung des amerikanischen Traums, findet ihn »charming« und hält den Sprecher für einen Italiener:

> Italian! Me? No, I'm French. [They always pull that one on me. Because of my black hair I suppose and my big nose. They always take me for a lousy macaroni. I ask you! Do I look like an Italian?][331]

Die blonde »100%ige Amerikanerin« rettet den Soldaten in zerschlissener Paratrooper-Uniform nach einem nächtlichen Autounfall vor dem Erfrieren und räumt ihm einen Platz in ihrem Bett ein, solange ihr Mann auf Geschäftsreise ist. Wie in Abishs *Alphabetical Africa* hat die begehrte Sprache und nationale Identität auch hier einen weiblichen Körper. Dass es Frenchy möglich ist, diesen zu besitzen, weckt seinen Stolz: »I really felt great, relaxed, secured, accepted, at home and free«.[332] Doch was endlich den Abschluss seiner Einwanderung und den Beweis seiner erfolgreichen Integration bringen soll, scheitert: Bei einem Fallschirmabsprung während einer militärischen Übung zieht Frenchy sich zahlreiche Knochenbrüche zu und muss drei Monate im Krankenhaus verbringen. Dies verunmöglicht nicht nur die erhoffte grosse amerikanische Reise von der Ost- zur Westküste, sondern auch Frenchys Plan, für Amerika in den Krieg im Fernen Osten zu ziehen:

> Cancelled I said! Permanently! No longer in condition to serve your fellowmen and your country properly! You are a medical

330 Jacques Derrida: *Platons Pharmazie*. In: ders.: *Dissemination.* Hg. von Peter Engelman. Übersetzt von Hans-Dieter Gondek. Wien 1995, S. 69-190, hier S. 78.

331 Federman: *Take It or Leave It*, unpaginiert.

332 Ebd.

> case! Disabled! Bodily and who knows perhaps even mentally incapacitated! Unfit in other words![333]

Es ist Frenchys militärischer Vorgesetzter Captain Cohen, der hier spricht – einer der wenigen in der Armee, der Bücher liest, selbst auch ein ›Aussenseiter‹. Cohens Entscheidung rettet den jungen Paratrooper vermutlich vor dem Tod in Korea. Frenchys Wunsch, Amerika zu entdecken und gänzlich zu erringen, bleibt so allerdings unerfüllt: »They were shipping him back to where it all started he said sadly to himself«.[334] Was bleibt, ist die ewige Hoffnung der Einwanderer auf die Zukunft und ihre Möglichkeiten – der Aufschub: »perhaps the next time …«.[335]

Schrift ist somit die »TRUE IDENTITY«, das »TRUE SELF«[336] des postmodernen Sprachwesens: Jeder und jede kann sich ihrer bedienen, auf der Strasse, auf dem Bürgersteig, überall in der Öffentlichkeit, wo eine Geschichte erzählt, eine Meinung vorgebracht und eine »mésentente« ausgedrückt werden kann, die die »Verweigerung gegenüber dem Gegebenen einer Situation«[337] zur Sprache bringt und die das »Vorhandensein« von zwei oder eher von mehreren »Welten in einer einzigen« sichtbar macht.[338]

333 Ebd.
334 Ebd.
335 Ebd.
336 Ebd.
337 Jacques Rancière: *Überlegungen zur Frage, was heute Politik heißt*. In: *Dialektik – Zeitschrift für Kulturphilosophie* 1 (2003), S. 113-122, hier S. 119.
338 Jacques Rancière: *Zehn Thesen zur Politik*. Aus dem Französischen von Mark Blankenburg. Zürich/Berlin 2008, S. 33.

Schlussbetrachtung und Ausblick

Texte, die die Buchstaben exponieren und ihre kombinatorischen Verfahren ausstellen, sind, das haben die vorangehenden Kapitel verdeutlicht, keine »subtilitez friuoles & vaines«. Sie verweisen über ihre Form auf Inhalte, deren Komplexität sich anders nicht ausdrücken liesse. Die Buchstaben werden in diesen Texten zum Leben erweckt. Sie sind Objekt und Subjekt des Textes, und dieser kann, wie die Analyse von Torys Werk deutlich gemacht hat, als Abbild der Gesellschaft verstanden werden. Damit wird der Text zum Feld politischer Auseinandersetzung. Politik wird in der vorliegenden Untersuchung als Prozess der Aushandlung verstanden, wenn es um die Bedingungen des Zusammenlebens geht, um die Interpretation der Vergangenheit und um die Schlussfolgerungen, die für die Zukunft daraus gezogen werden. Buchstaben-Texte dienen zudem der Reflexion über die Rolle des Autors, über die Möglichkeiten, die sich aus der akribischen Arbeit an der Form ergeben, und über die Grenzen dieser Möglichkeiten. Die Arbeit an der Form kann somit als Teil einer öffentlichen Stellungnahme verstanden werden. Indem sich die Texte an ein Publikum wenden, eröffnen sie die Debatte über die Konfigurierung und Umgestaltung des Raums im Streit um die »Aufteilung des Sinnlichen«: Sie zeigen jene »Demonstration des Dissens«, die das »Vorhandensein zweier Welten in einer einzigen« sichtbar macht.[1] Sie setzen sich mit bestehenden Verhältnissen und Systemen auseinander und prüfen sie auf ihre Tauglichkeit, verwerfen sie gegebenenfalls und diskutieren Alternativen.

Die untersuchten Texte entstanden zum grössten Teil im 20. Jahrhundert, dessen literarische und künstlerische Avantgarden gerade den visuellen Aspekt der Dichtung in viel höherem Mass betonten, als dies in der Literatur mancher früherer Epochen der Fall war: Sie sahen die Auseinandersetzung mit der Form und mit ihrer Wirkung als integralen Bestandteil ihrer Arbeit an. Manche Autoren haben allerdings neben der Bedeutung der visuellen Dimension diejenige der akustischen Wirkung betont:

Marinetti sprach seine Texte selbst ein, sogar auf mehrere Tonspuren, die dann übereinandergelegt wurden. Und Otto Nebel schrieb,

1 Jacques Rancière: *Zehn Thesen zur Politik*. Aus dem Französischen von Mark Blankenburg. Zürich/Berlin 2008, S. 33.

er habe die Buchstaben in Runenzeichen umgesetzt, damit der Rezipient zunächst den Kompositionscharakter und die Gesamtstruktur der Runenfuge »sehen« könne, was bedeute, sie gleichzeitig innerlich »zu hören«.[2] Eine Realisierung im mündlichen Vortrag war, wie auch durch die Herkunft des Fugenthemas aus der Musik nahegelegt wird, von Anfang an vorgesehen, und durch die Ausbildung zum Schauspieler hatte Nebel eine dafür geschulte Sprechstimme. Mit welcher Leidenschaft er sich dem gestaltenden Ausdruck widmete, wird in den Tonaufnahmen aus seinen letzten Lebensjahren deutlich.

Eugen Gomringer schrieb 1969, die »Zukunft im Bereich der visuellen Kommunikation« werde u.a. »dem bewegten Bild« und »dem Buchstabengeheimnis, sprich den Spielarten der Konkreten Poesie gehören«.[3] Die Dichtung aber habe immer eine zweifache Ausrichtung: Zum einen ruhe sie »in Schrift« und damit im Bereich des Visuellen, zum anderen »in Sprache, als Spreche verstanden«.[4] Die »Phänomene der Zeit« seien, wie sich deutlich zeige, »Sound, Farbe, Tastsinn«.[5] Die Konkrete Poesie habe sich »in das Phänomen Sound maßgeblich eingeschaltet«, sie habe »das Geräusch, den Laut, Lautfolgen und -kombinationen in Schriftzeichen dargestellt«,[6] und »die Möglichkeiten des auditiv veranlagten Dichters« seien unermesslich: Dass man hier »erst am Anfang einer Entwicklung« stehe, sei gewiss, doch der Zweck dieser Entwicklung sei nicht allein die »Unterhaltung«, denn

> Zweck ist allgemein die Erweckung von Sensibilität. Sensibilisierung der Rezeption und der Imagination könnte durch eine auditiv ausgerichtete Poesie erreicht werden, wie das zeitweilig durch einen gewissen Jazz und durch elektronische Musik (z.B. Zaffiri, Nanuci) der Fall war. Man könnte dagegen einwenden, daß jegliche bessere Dichtung schon immer eine Feinhörigkeit und Feinsinnigkeit […] wach gerufen hat. Der Unterschied ist aber der, daß wir die Lautdichtung für unsere Zeit, unsere Gesellschaft, unsere »Welt« auf methodischer Basis und auf universaler Ebene schaffen müssen. Die Lautzeichen und die Lautsignale unserer Zeit, die alle angehen, müßten von den Dichtern initiiert, beeinflußt oder geschaffen werden. Lautliche Zeichen bilden einen großen Teil

2 Nebel: *GELEIT- und BEGLEIT-ERSCHEINUNGEN zur absoluten Dichtung*, S. 212.
3 Gomringer: *Poesie als Mittel der Umweltgestaltung*, S. 20.
4 Ebd., S. 25.
5 Ebd.
6 Ebd., S. 25f.

> unserer Umwelt, mit ihnen unsere und die Umwelt von morgen zu gestalten, ist ein Auftrag an die Dichter.[7]

Und daher werde eine »Lesepoesie«, die keine »Sprechtexte« produziere, in Zukunft wohl »nur in einem Reservat« weiterbestehen können.[8]

Damit stellt sich nun auch die Frage nach der Zukunft der »Politik der Buchstaben«. Betrachtet man die Literatur der Gegenwart, so zeigt sich eine immer stärkere Gewichtung des Akustischen: Ein grosser Teil der heute entstehenden Literatur gehört dem Spoken Word-Genre an und ist damit auf den mündlichen Vortrag hin ausgerichtet und dementsprechend konzipiert. Autorinnen und Autoren wie etwa Ariane von Graffenried, Amina Abdulkadir und Jurczok 1001 treten mit Texten auf, die sie teilweise auswendig vortragen, einige sind von Musik untermalt und begleitet. Schrift ist also, obwohl den Beiträgen meist geschriebene Texte zugrunde liegen, bei diesen Anlässen zuweilen gar nicht vorhanden, ausser auf dem Büchertisch.

Das Spoken-Word-Genre ist dezidiert auf die Verhandlung aktueller gesellschaftlicher und politischer Themen ausgerichtet: Die Ursprünge des Spoken Word liegen erstens in dem auf Interaktion hin ausgerichteten Kunstverständnis, das sich in den Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts herausgebildet hatte, zweitens in der amerikanischen Beat-Bewegung, von der ausgehend sich ein alternativer Literaturbetrieb entwickelte, und drittens in der Arbeit von Gomringer, Jandl und anderen Konkreten Poeten, die das Visuelle und das Klangliche der Buchstaben miteinander verbanden.

Der Poetry Slam als spezifisch neue Form des »öffentlichen Lesewettbewerbs« entstand Mitte der 1980er Jahre in den USA.[9] Die Verbindung von Text und Performance war im 20. Jahrhundert zunächst charakteristisch für die Literatur und Kunst der Avantgarden und der Neoavantgarden, sie war einem breiteren Publikum nicht bekannt und insofern nicht Teil einer Populärkultur. Die Literaturwissenschaftlerin und Slam-Poetin Susan Somers-Willett hat diesen Punkt in ihrer Studie *The cultural politics of slam poetry* betont, die erstmals die Entstehungsgeschichte des Poetry Slam nachzeichnete:

Ende der 1980er Jahre stellten US-amerikanische Lyriker und Literaturkritiker fest, dass Dichtung gegenwärtig höchstens noch in

7 Ebd., S. 27.

8 Ebd., S. 25.

9 Vgl. dazu Susan B. A. Somers-Willett: *The Cultural Politics of Slam Poetry. Race, Identity, and the Performance of Popular Verse in America*. Ann Arbor 2009.

einem kleinen Kreis akademisch gebildeter Leser wahrgenommen werde.[10] Sie diskutierten daher die Frage, für wen Dichtung eigentlich geschrieben werde, ob die Dringlichkeit von Lyrik für ihre Leser tatsächlich verschwunden sei und auf welche Weise ein breiteres Publikum einen Bezug zu lyrischen Texten finden könnte.

Zur selben Zeit verfolgte Marc Kelly Smith, ein Bauarbeiter aus Chicago, der Dichter geworden war, einen anderen Weg.[11] Er hatte festgestellt, dass der Grund für die geringe Aufmerksamkeit einer breiteren Zuhörerschaft für Dichterlesungen in der Monotonie der Wasserglaslesungen lag. Daher gründete er mit lokalen Künstlern eine Varieté-Show mit dadaistischer Poesie, Kabarett, experimenteller Musik und Performancekunst. Die Vorstellungen fanden an Arbeitertreffpunkten in den Bars von Chicago statt, wo ein lokales Publikum sonst Fussball schaute und Bier trank. Smith experimentierte mit verschiedenen Arten von Performance im Verbund mit der Präsentation seiner Dichtung. 1986 erfand er als neues Format einen Wettbewerb, bei dem das Publikum die vorgetragenen Gedichte bewerten sollte.[12] Die Begeisterung war gross, und Smith hatte so ein neues Publikum für die Lyrik gefunden. Es herrschte bei diesen Slams eine raue, gegen die Hochkultur gerichtete Atmosphäre. Das Publikum wurde ermuntert, seiner Stimmung Ausdruck zu geben, was eine neue unmittelbare, stark interaktive, theatralische und sinnliche Art der Beziehung zwischen Dichter und Publikum ermöglichte.

Das Format verbreitete sich in andere Städte der USA, und 1990 wurde der erste National Poetry Slam veranstaltet.[13] In den folgenden 30 Jahren erfuhr die Slam-Bewegung ein exponentielles Wachstum, bald fanden weltweit Veranstaltungen statt. Die Erfolgsvoraussetzungen des Slam waren die Förderung einer gegenkulturellen Atmosphäre, die Ausbreitung der Dichtung an unkonventionelle Orte und das Festhalten am demokratischen Ideal, das mit den exklusivistischen akademischen Konventionen kontrastieren sollte. Dank der »open-door policy« kann jeder Mensch seine Texte vortragen, der Wettbewerb ist offen für alle Formen der Dichtung, und jeder im Publikum kann sein Urteil abgeben.[14] Erleichtert wird der Zugang zu den dargebotenen Texten durch die Kunstform der Performance, die an den Ort, die Zeit und die Aufmerksamkeit des Publikums gebunden ist.

10 Vgl. ebd., S. 1.
11 Vgl. ebd., S. 3.
12 Vgl. ebd., S. 4.
13 Vgl. ebd.
14 Vgl. ebd., S. 5.

Die Offenheit des Slams für jedermann führte dazu, dass in den USA bestimmte Themen in Spoken-Word-Texten besondere Aufmerksamkeit finden. Schwerpunktmässig wird die Frage der kulturellen Identität verhandelt. Betont werden Diversität, Inklusion und das demokratische Prinzip: Die Performer kämpfen so gegen den Mangel an Diversität, den sie an den Universitäten, im literarischen und wissenschaftlichen Kanon und in der dominierenden Kultur diagnostizieren.[15] Eine der Hauptfragen ist nach wie vor, wie die Dichtung kulturelle Privilegien und institutionelle Macht reflektiert. Nach Ansicht vieler Slammer und Veranstalter hat daher die Popularität von Slam Poetry über die Sphäre von Literatur und Performance hinaus kulturell und politisch fruchtbare Konsequenzen. Der Slam erkundet die politischen Möglichkeiten von Identität und versteht sich daher auch als soziale Bewegung.[16]

Die Identitäten, die auf den Slams präsentiert werden, sind performativ: Sie werden bewusst oder unbewusst zu einem bestimmten Zweck für ein Publikum performt. Weil Identität immer ein Effekt von Performance ist, ist das Authentische an der Identität nicht die »Realität« oder »Wahrheit«, sondern die Wiederholung und Aufnahme bestimmter Verhaltensweisen und Charakteristiken.[17] Daher entspricht, was vom Publikum als authentisch aufgefasst wird, im Grunde häufig der Norm, es ist bewährtes Identitätsverhalten. Nach Somers-Willett ist es wichtig, sich klarzumachen, dass Authentizität lediglich als eine Performance existiert, in der ein Subjekt und seine Zuhörerschaft sich darüber einigen, dass eine Identität überzeugend dargestellt wurde. Angeblich authentisches Verhalten ist daher ein Symptom grösserer Bedeutungs- und Machtsysteme. Dies heisst nach Somers-Willett jedoch nicht, dass die auf Slams performten Identitäten stets nur den Status Quo bestätigen.[18] Es gibt ihrer Ansicht nach durchaus Raum für politischen Aktivismus, und zwar dann, wenn Parodie oder Rollenprosa benutzt werden, um Identität kritisch zu hinterfragen. Poetry Slams können dazu beitragen, komplexe Interaktionen und Begehrensstrukturen zwischen Dichtern und Publikum zu verstehen. Sie sind damit Orte, wo Identitäten reflektiert, bestätigt, erfunden oder neu ausgehandelt werden können.[19]

Die Anziehungskraft des Slam beruht nach Somers-Willett nicht

15 Vgl. ebd., S. 7.
16 Vgl. ebd.
17 Vgl. ebd., S. 8.
18 Vgl. ebd., S. 9.
19 Vgl. ebd.

auf der Mündlichkeit, sondern auf der Performativität.[20] In der Live-Performance wird das Erleben der Dichtung zu einer synästhetischen Erfahrung, und die Reaktionen des Publikums beeinflussen die Art, wie jemand ein Slam-Gedicht wahrnimmt. Der Slam unterscheidet sich von der oralen Tradition auch dadurch, dass die Regeln besagen, dass der Vortragende immer der Autor des Textes sein muss. Der Fokus liegt damit auf der Rolle des Autors und auf seiner Identität. Verhandelt werden damit immer auch das Thema Autorschaft und die Rolle des Publikums.[21] Aufgrund der in den Texten präsentierten thematischen Vielfalt ist Slam Poetry nach Somers-Willet allein dadurch zu charakterisieren, was sie erreichen will: Eine unmittelbarere Beziehung zum Publikum.[22]

Da die Performance im Vordergrund steht, sind die neuen Medien die bevorzugten Kommunikationsmittel zur weiteren Verbreitung der Slam-Beiträge. Die Frage wäre also, ob in der Gegenwart die Arbeit an der visuell wahrnehmbaren Form des Textes, die nach Barthes »engagiert«[23] und die die »erste und letzte Instanz literarischer Verantwortlichkeit«[24] ist, in die Arbeit an der klanglichen Wirkung übergegangen ist.

Dagegen spricht, dass die auf Slams vorgetragenen Texte das Resultat akribischer schriftlicher Komposition sind.[25] Es gibt also fast immer eine enge Beziehung des Dichters zum geschriebenen Text, und die meisten Slammer produzieren auch Bücher. Slamtexte leben und wirken also »on both the page and the stage«.[26] Ihre Form ist allerdings, so scheint es zumindest zunächst, nicht auf die Exponierung der Buchstaben hin ausgerichtet, sie ist keine Spielart der Konkreten Poesie. Dies lässt sich an einem Beispiel verdeutlichen:

Amina Abdulkadir trug bei einem Auftritt im September 2015 in Zürich einen Text vor und fragte danach, was dem Publikum daran besonders aufgefallen sei. Niemand, auch nicht die im Publikum anwesende Spoken-Word-Poetin Nora Gomringer, hatte Ungewöhnliches bemerkt. Es stellte sich dann heraus, dass in dem Text akronymisch der Name Amina Abdulkadir verborgen war. Dies hatte nicht im Erwartungshorizont des Publikums gelegen: Seine Aufmerksam-

20 Vgl. ebd., S. 16.
21 Vgl. ebd., S. 17.
22 Vgl. ebd., S. 21.
23 Roland Barthes: *Literatur und Diskontinuität. Über »Mobile« von Michel Butor*. In: ders.: *Am Nullpunkt der Literatur*, S. 137-150, hier S. 144.
24 Barthes: *Am Nullpunkt der Literatur*. In: ebd., S. 7-69, hier S. 66.
25 Vgl. Somers-Willett: *The Cultural Politics of Slam Poetry*, S. 17.
26 Ebd., S. 18.

keit richtete sich auf den Sprachklang und den Inhalt des Dargebotenen, nicht aber auf formale Details, die bei einer Lektüre unmittelbar ins Auge gefallen wären.

Vielleicht ist beim Spoken Word aber eine andere Art der »Politik der Buchstaben« zu entdecken, die an die Wiener Gruppe und die modern-mundart-Autoren und deren Überlegungen zur subversiven Wirkung der Arbeit mit dem Dialekt erinnert:

Von den seit dem Jahr 2000 sehr aktiven Spoken-Word-Autorinnen und -Autoren in der Deutschschweiz nehmen viele auf die modern mundart Bezug. Unter ihnen Stefanie Grob, die im Text *I sägä JA, i sägä NEI* die Herausforderungen der politischen Partizipation thematisiert:

> Demokratie isch so aaschträngänd, je diräkter je meh. I bi froh, weni wieder mau über öbbis Eifachs darf entscheidä wie d Vouksinitiativä denn über Gentech, da hani NEI gseit, odr de nomau öbbis über Kampfjets odr Minarett, abr settigs gits eifach viu z säutä u d Abstimmig söu d Schwiz i EWR, isch itz o scho wieder über 20 Jahr här. U i bi so müäd u sött no as Härdöpfugratin machä, wüu d Zurflüähs zum Znacht chömä u näs Blanc-Battu-Dessert mit gfrornigä Zwätschgä. […] I sägä mir, i cha guät einisch ä Abstimmig uslah, das machä ja viu. Steu dr vor, äs isch Demokratie u kenä geit hi.[27]

Der Text weist in Rollenprosa zum einen auf die thematische Breite der Fragen hin, die in der Schweiz jedes Jahr zum Gegenstand von Volksabstimmungen werden und die in ihrer Komplexität Bürgerinnen und Bürger zuweilen überfordern. Zum andern zeigt er wie zahlreiche andere Texte im Corpus der mundartlich geprägten Literatur, dass die Verschriftung des Dialekts eine starke ästhetische Eigenwirkung entfalten und vielfache semantische Ambivalenzen hervorrufen kann. Zur Frage der Verschriftung des Dialekts gab und gibt es in der Deutschschweiz ganz unterschiedliche Haltungen: Eugen Dieth empfahl in seinem Leitfaden *Schwyzertütschi Dialäktschrift*, den er in den 1930er Jahren nach Beschlüssen der Schriftkommission der Neuen Helvetischen Gesellschaft ausarbeitete, eine Verschriftung, die zwischen »extremer Lautnähe« und »zu starker Anlehnung ans Hochdeutsche« eine »vertretbare Mitte finden« sollte.[28] Der Autor Martin Frank dagegen hat 2014 im Text *MLÄDER MAASI FATER*

27 Stefanie Grob: *I sägä JA, i sägä NEI*. In: dies.: *Inslä vom Glück*. Luzern 2014, S. 131-135, hier S. 134.

28 Eugen Dieth: *Schwyzertütschi Dialäktschrift*. 2. Aufl. bearbeitet und hg. von Christian Schmid-Cadalbert. Aarau/Frankfurt a.M./Salzburg 1986, S. 14.

die Möglichkeiten der Verschriftung dafür genutzt, durch die Gruppierung der Buchstaben zu Atemeinheiten einen inhaltlichen Aspekt zu transportieren, den der Text selbst sonst nicht mitteilt: Das Ringen nach Luft eines alternden Herzpatienten in der letzten Lebensphase, in der die zur Verfügung stehenden Optionen des Lebens ständig abnehmen und es keine Hoffnung auf Erfüllung der stets verdrängten Lebenswünsche mehr zu geben scheint.[29]

Die bestehende »Unverbindlichkeit«[30] bei der Verschriftung der Mundart lässt die Wahl experimenteller Formen mit eigenen »visuellen Entfremdungswirkungen«[31] zu: Etwa, wenn wie bei Stefanie Grob aus dem Begriff »Volk« das an ein Wort aus einer asiatischen oder mittelamerikanischen Sprache erinnernde »Vouk« wird. Die Verfremdungsmöglichkeiten, die die Dialektverschriftung erlaubt, werden seit Beginn des 20. Jahrhunderts und dann vor allem seit den 1960er Jahren zunehmend literarisch fruchtbar gemacht, wie in der vorliegenden Arbeit an einigen Beispielen gezeigt wurde.

Wie präsent Buchstabentexte im Spoken-Word-Zeitalter sind, zeigt u. a. die Publikation *Das Wort beim Wort nehmen*, die Safiye Can und Jürgen Krätzer 2018 herausgegeben haben und an der Autorinnen und Autoren unterschiedlicher Generationen mitwirkten, die die Buchstaben ins Zentrum ihrer Arbeit stellen, u. a. Gerhard Rühm und Nora Gomringer. Vielleicht kommt die von Safiye Can in *Emojigedichte: politisch korrekt. Avenidas-Variationen* verwendete Symbolsprache der von Eugen Gomringer anvisierten Universalsprache tatsächlich näher, als dies eine Wortsprache jemals könnte.[32] Can weist bildhaft auf die Buntheit und Vielfalt an Deutungsmöglichkeiten hin, die eine heutige, zeitgenössische Interpretation von Gomringers Gedicht eröffnen kann. Ebenfalls als Kommentar zum Vorgehen der Alice Salomon Hochschule könnte man das Kunstwerk von Arno Schlick im selben Band lesen:[33]

29 Martin Frank: *MLÄDER MAASI FATER*. In: Aeberhard/Battegay/Leuenberger (Hg.): *dialÄktik*, S. 195-206.

30 Walter Haas: *Dialekt als Sprache literarischer Werke*. In: Werner Besch u. a. (Hg.): *Dialektologie. Ein Handbuch zur deutschen und allgemeinen Dialektforschung*. 2. Halbband Berlin/New York 1983, S. 1637-1651, hier S. 1642.

31 Simon Aeberhard: *Zur Kenntlichkeit verfremden. Die Berndeutschtexte von Martin Frank*. In: Aeberhard/Battegay/Leuenberger (Hg.): *dialÄktik*, S. 207-219, hier S. 218.

32 Safiye Can/Jürgen Krätzer (Hg.): *Das Wort beim Wort nehmen. Konkrete und andere Spielformen der Poesie*. In: *die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik* 63, 3 und 4 (2018), Bd. 1, S. 86-88.

33 Ebd., S. 184.

Sapere a de!
n

Die Dichtung von Nora Gomringer hat Peter von Matt als eine »Poesie für alle Sinne« bezeichnet. Im Vorwort zu ihrem Band *Mein Gedicht fragt nicht lange. Reloaded* schrieb er:

> Nora Gomringer gehört zu einer Generation, die mit ihren Vorgängern in einem entspannten Verhältnis lebt. Die klassische Moderne führte einen erbitterten Kampf gegen die Tradition, die sich zu einem Kanon des angeblich Richtigen und Musterhaften verfestigt hatte. Diesen galt es aufzubrechen, zu sabotieren, zu verhöhnen. Ihm musste das ganz Andere entgegengehalten werden. Deshalb umschrieb sich die klassische Moderne mit militärischen Begriffen. »Avantgarde« ist ein Wort aus der Kriegsführung. Als die Nachkriegsgeneration, zu deren markanten Vertretern Nora Gomringers Vater gehörte, nach dem kulturellen Sumpf der Hitlerzeit den Anschluss an die Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts wieder knüpfte, tat auch sie es kombattant – im Streit gegen den restaurativen Literaturbegriff der Adenauerzeit. Diese ästhetische Militanz, die gelegentlich selbst doktrinär werden konnte, ist Nora Gomringer fremd. Sie mag ihre Vorgänger, kennt weder vater- noch muttermörderische Reflexe. Ihre Modernität ist heiter, beweglich, ohne Verbissenheit. […] Klänge und Formen, die ihrem Spiel entgegenkommen, greift sie auf. Sie verwandelt sich an, was sie brauchen kann aus dem großen Arsenal der Moderne, und es wird zu einem selbstverständlichen Teil ihrer Kunst, gewinnt das unverwechselbare Timbre ihrer eigenen Stimme.[34]

Nora Gomringers Arbeit umfasst Lyrik- und Prosatexte, die zeigen, dass diese Autorin mit Literatur nicht nur der Moderne tatsächlich so gekonnt umgeht und spielt wie sonst selten jemand. Das Spiel ist auch wirklich oft ein heiteres: Etwa, wenn sie für den Beitrag *Die Schweiz. Land der Dichter*, der zum 1. August 2016 in der *ZEIT* erschien und damit an den Abdruck von Eugen Gomringers Manifest in der *NZZ* am 1. August 1954 erinnerte, eine Hommage an Zürich schrieb: Sie spielte formal auf Eugen Gomringers konkretistische *ode an züri* an,

[34] Peter von Matt: *Poesie für alle Sinne. Vorwort*. In: Nora Gomringer: *Mein Gedicht fragt nicht lange. Reloaded.* Dresden/Leipzig 2015, S. 8-9.

präsentierte aber eine ganz eigene Zürich-Hommage, die eine Reflexion über Familienzugehörigkeit und Autorschaft einschloss.[35]

ode	**Ode**
an züri	**III+5×4**
odei	odei
nhun	nhun
dert	dert
zeic	weit
hena	eren
nzür	zeic
izwi	henf
ngli	ürzü
füss	rich
ligo	stad
ethe	tmei
jung	nesv
yoga	ater
joyc	sund
efoe	mei
hnut	erbr
otok	üder
yohö	esha
nggd	tauc
adao	h:cr
deon	emes
rämi	chni
str.baur	tten
aula	dank
	sprü
	ngli
Eugen	Nora
Gomringer	Gomringer

Nora Gomringers literarisches »Spiel« ist aber kein sorgloses, mitunter ist es sehr ernst. Die Texte zeigen eine intensive Auseinandersetzung

35 *Die Schweiz. Land der Dichter*. In: *DIE ZEIT* 71. Jg., Nr. 32, 28. Juli 2016, S. 10-12, hier S. 12.

zum einen mit der Vergangenheit Deutschlands und Europas, etwa im Gedicht *Die Mädchen in Bergen-Belsen* aus dem Band *Morbus,*[36] zum anderen mit gegenwärtigen Ereignissen und politischen Vorgängen weltweit: Die internationale Ausrichtung dieser Literatur spiegelt sich u.a. auch im Einfliessen fremdsprachiger Elemente in Gomringers Texte, etwa aus dem Englischen und dem Hebräischen.[37]

Das Gedicht *Ursprungsalphabet* thematisiert die Beschäftigung des Einzelnen mit Ursprüngen und Entwicklungstendenzen von Kultur und Gesellschaft. Deren Komplexität lässt sich stets nur andeutungsweise erfassen, und man tut gut daran, den eigenen Reflexionen eine feste Struktur zugrunde zu legen, an der man sich entlangtasten kann:[38]

Ursprungsalphabet

Ich bin
Ariadne, die dem Faden, dem roten, wollenen folgt
Briseis, die Achilles diente
Bin
Calypso und singe für Odysseus und wünsche, dass er
mich nicht verlässt
Diana, Göttin mit dem Silber-bogen, Silberpfeil, die
Mondzicke
Ich bin **e**in guter Maler und heiße Hitler
I am
Ferlinghetti crying over Allen
Guanin, der DNA-Bauer, der Knecht
Hadrian und baue eine Mauer mir zu Ehren, dem Reich
zur Wehr
Ich auf Freuds Couch
Jonas im Walbauch mit
unendlichem Vertrauen
Bin
Kassandra, die ständig spricht, doch keiner hört
[…]

36 Nora Gomringer: *Die Mädchen in Bergen-Belsen*. In: dies.: *Morbus.* Mit Illustrationen von Reimar Limmer. Dresden/Leipzig 2015, S. 52.
37 Vgl. Nora Gomringer: *Mein Hund und die Tora*. In: dies.: *Mein Gedicht fragt nicht lange*, S. 107-108.
38 Nora Gomringer: *Ursprungsalphabet*. In: ebd., S. 92-93, hier S. 92.

Mit der Hervorhebung des »e« in Vers 9 wird ein intertextueller Bezug zum Roman *La disparition* geschaffen. Dies kann als Hinweis darauf gelesen werden kann, dass jeder Mensch, der – wie das artikulierte Ich in diesem Gedicht – den eigenen Ort und die eigenen Wirkungsmöglichkeiten innerhalb von Kultur und Geschichte reflektiert, mit seiner Erinnerungsarbeit nicht vorrangig die Täter ins Zentrum rücken soll, deren Namen die Geschichtsschreibung kennt, sondern die Verschwundenen, unsichtbar Gewordenen. Dichtung kann aus dem Schweigen herausführen, wenn sie zeigt, was fehlt.

Literatur

Quellen

Abish, Walter: *How German is it Wie deutsch ist es. A novel*. New York 1980.

Abish, Walter/Laederach, Jürg: *Alphabetical Africa/Alphabetisches Afrika*. Basel 2002.

Abish, Walter: *Double Vision. A Self-Portrait*. New York 2004.

Abulafia, Abraham: *Scheva netivoth ha-Tora le-Rabbi Abraham Abulafia we-Iggeret sche-schalach le-Rabbi Abraham*. In: Adolph Jellinek (Hg.): *Philosophie und Kabbala*. Erstes Heft 1. Leipzig 1854, S. 1-48.

Abulafia, Abraham: *L'épître des sept voies*. Traduction annotée de l'hébreu par Jean-Christophe Attias. Paris 1985.

Achleitner, Friedrich/Artmann, H.C./Rühm, Gerhard: *hosn rosn baa*. Wien 1959.

Achleitner, Friedrich: *prosa, konstellationen, montagen, dialektgedichte, studien*. Reinbek bei Hamburg 1970.

Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*. Frankfurt a.M. 1982.

Adorno, Theodor W.: *Wörter aus der Fremde*. In: ders.: *Noten zur Literatur*. Frankfurt a.M. 1998, S. 216-232.

Adorno, Theodor W.: *Kulturkritik und Gesellschaft*. 2 Bde. Frankfurt a.M. 2003.

Altenberg, Peter: *Ashantee*. Berlin 1897.

Andreas-Salomé, Lou: *Ein Todesfall*. In: *Cosmopolis* Nr. 28, April 1898, Tome X, S. 197-225.

apero. Politerarisches Aperiodikum. Hg. von Egon Ammann, Sergius Golowin, Peter Lehner. H. 2, Dezember 1967.

Der Babylonische Talmud mit Einschluss der vollständigen Misnah. Hg. und übers. von Lazarus Goldschmidt. Bd. II. Berlin 1901.

Barthes, Roland: *Leçon/Lektion. Antrittsvorlesung am Collège de France*. Übersetzt von Helmut Scheffel. Frankfurt a.M. 1980.

Barthes, Roland: *Am Nullpunkt der Literatur*. Aus dem Französischen von Helmut Scheffel. Frankfurt a.M. 1985.

Barthes, Roland: *Der Tod des Autors*. In: ders.: *Das Rauschen der Sprache*. Frankfurt a.M. 2006, S. 57-63.

Barthes, Roland: *Der Geist des Buchstabens*. In: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a.M. 7. Aufl. 2013, S. 105-109.

Benjamin, Walter: *Zum Bilde Prousts*. In: ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*. Frankfurt a.M. 1979, S. 335-348.

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: ders.: *Gesammelte Schriften* I.2. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1991, S. 435-469.

Benjamin, Walter: *ABC-Bücher vor hundert Jahren*. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. IV.2. Frankfurt a.M. 1991, S. 619-620.

Benjamin, Walter: *Chichleuchlauchra. Zu einer Fibel*. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. III. Frankfurt a.M. 1991, S. 267-272.

Benjamin, Walter: *Spielzeug und Spielen. Randbemerkungen zu einem Monumentalwerk*. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. III. Frankfurt a.M. 1991, S. 127-132.

Benjamin, Walter: *Robert Walser*. In: ders.: *Gesammelte Schriften.* Bd. II.1. 2. Aufl. Frankfurt a.M. 1999, S. 324-328.

Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. I.2. Frankfurt a.M. 1991, S. 691-704.

Bense, Max: *Aesthetica. Metaphysische Beobachtungen am Schönen*. Stuttgart 1954.

Bergson, Henri: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen.* Aus dem Französischen übersetzt von Roswitha Plancherel-Walter. Zürich 1972.

Bernstein, Eduard: *»Zukunftsstaatliches«: Zwei offene Schreiben an die Redaction der Cosmopolis.* In: *Cosmopolis* Nr. 27, März 1898, Tome IX, S. 878-882.

Bill, Max: *Ein Denkmal. Erläuterungen zum Projekt, 1952 eingereicht für den internationalen Wettbewerb für ein »Denkmal für den unbekannten politischen Gefangenen«, ausgeschrieben vom Institute of Contemporary Arts, London.* In: *Werk* 44 (1957), Heft 7, S. 250-254. http://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=wbw-002:1957:44::1884 [4. 1. 2022]

Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung*. Geschrieben 1938-1947 in den USA. 3 Bde. Frankfurt a.M. 1968.

Boccaccio, Giovanni: *Das Dekameron*. Deutsch von Albert Wesselski. Frankfurt a.M. 1972.

Boehncke, Heiner/Kuhne, Bernd (Hg.): *Anstiftung zur Poesie. Oulipo – Theorie und Praxis der Werkstatt für potentielle Literatur.* Aus dem Französischen übersetzt von Heiner Boehncke, Bernd Kuhne und Lilo Schweizer. Bremen 1993.

Bouhours, Dominique: *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*. Paris 1671. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50468q/f2.image [4. 1. 2022]

Brecht, Bertolt: *Der Jasager. Der Neinsager* (1929-31). In: ders.: *Stücke 3*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. von Werner Hecht u.a. Berlin/Weimar/Frankfurt a.M. 1988, S. 57-72.

Brecht, Bertolt: *Alfabet*. In: ders.: *Gedichte 4*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Berlin/Weimar/Frankfurt a.M. 1993, S. 230-234.

Brockes, Barthold Heinrich: *Auszug der vornehmsten Gedichte, aus dem von Herrn Barthold Heinrich Brockes in fünf Theilen herausgegebenen Irdischen Vergnügen in Gott, mit Genehmhaltung des Herrn Verfassers gesammlet und mit verschiedenen Kupfern ans Licht gestellet*. Hamburg 1738.

Brückl, Hans: *Mein Buch zum Anschauen, Zeichnen, Lesen und Schreiben.* Bilder von Ernst Kutzer. 3. Aufl. München/Oldenburg 1941.

Buber, Martin: *Ekstatische Konfessionen*. Jena 1909.

Das Buch Jezira, die älteste kabalistische Urkunde der Hebräer. Nebst den zweyunddreyßig Wegen der Weisheit. Hebräisch und Teutsch, mit Einleitung, erläuternden Anmerkungen und einem punktirten Glossarium der rabbinischen Wörter. Herausgegeben von Johann Friedrich von Meyer. Leipzig 1830. https://archive.org/stream/dasbuchjeziradie00meyeuoft#page/n3/mode/2up [4. 1. 2022]

Bücher, Karl: *Arbeit und Rhythmus*. Leipzig 1899.
Burckhardt, Jacob: *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*. Basel 1855.
Burgelin, Claude/Perec, Georges: *Le nouveau roman et le refus du réel*. In: *Partisans* 3 (Februar 1962), S. 108-118.

Can, Safiye/Krätzer, Jürgen (Hg.): *Das Wort beim Wort nehmen. Konkrete und andere Spielformen der Poesie*. In: *die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik* 63, 3 und 4 (2018). Bd. 1, S. 86-88.
Celan, Paul: *Von Schwelle zu Schwelle*. Historisch-kritische Ausgabe. 4. Bd. 1. Teil. Hg. von Holger Gehle unter Mitarbeit von Andreas Lohr in Verbindung mit Rolf Bücher. Frankfurt a.M. 2004.
Champollion, Jean François: *Lettre à M. Dacier, secrétaire perpétuel de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres, relative à l'alphabet des hiéroglyphes phonétiques employés par les Égyptiens pour inscrire sur leurs monuments les titres, les noms et les surnoms des souverains grecs et romains*. Paris 1822. Faksimile-Nachdruck. Mit einem Nachwort von Hans Wolfgang Müller. Aalen 1962.

de Alcalá y Herrera, Alonso: *Varios effetos de amor en cinco novelas exemplares. Y nvevo artificio de escreuir prosas, y versos, sin vna de las cinco letras Vocales, excluyendo Vocal differente en cada Nouela*. Lissabon 1641. https://books.google.ch/books?id=4udBAQAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [4.1.2022]
Deibel, Franz/Gundelfinger, Friedrich (Hg.): *Goethe im Gespräch*. 3., vermehrte Aufl. Leipzig 1907.
de Maistre, Joseph: *Correspondance diplomatique*. Hg. von Albert Blanc, Tome 2. Paris 1860.
de Montalbán, Juan Pérez: *Novela tercera del embidioso castigado.* In: ders.: *Sucessos y prodigios de amor: En ocho novelas exemplares.* Madrid 1624, S. 54-78. http://www.singularis.es/?p=3703#!prettyPhoto[iframe]/0/ [4.1.2022]
de Saussure, Ferdinand: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. 3. Auflage. Berlin/New York 2001.
Diederichs, Eugen: *Unterbewußtsein und Form*. In: *Die Tat. Monatsschrift für die Zukunft deutscher Kultur.* 12. Jg., H. 2 (Mai 1920), S. 126-137. Wiederabdruck in Auszügen in: Radrizzani: *Die bewegende Kraft von Klang und Farbe*, S. 145-146.
Döblin, Alfred: *Der Ritter Blaubart*. In: *Der Sturm* 2, H. 85, November 1911, S. 676-677, und H. 86, November 1911, S. 683-685.
Döblin, Alfred: *Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen.* München/Leipzig 1913.
Döblin, Alfred: *Arno Holz. Die Revolution der Lyrik. Eine Einführung in sein Werk und eine Auswahl*. (Schriftenreihe *Verschollene und Vergessene* der Akademie der Wissenschaften und der Literatur). Wiesbaden 1951.
Dürer, Albrecht: *Unterweysung der Messung mit dem Zirkel und richtscheyt* […]. Nürnberg 1525. http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/17139/5/ [4.1.2022].

Dürrenmatt, Friedrich: *Der Verdacht*. In: ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 4. Romane. Zürich 1996, S. 119-265.

Eggimann, Ernst: *Henusode. Gedichte*. Zürich 1968.

Les Essais de Michel Seignevr de Montaigne. Edition Novvelle, prise sur l'exemplaire trouué apres le deceds de l'Autheur, reueu & augmenté d'un tiers outre les precedentes impreßions. Paris 1602.

Federman, Raymond: *Take It or Leave It*. New York 1976.

Federman, Raymond: *Surfiction: Der Weg der Literatur. Hamburger Poetik-Lektionen*. Aus dem Amerikanischen von Peter Torberg. Frankfurt a. M. 1992.

Federman, Raymond: *The Voice in the Closet*. Buffalo 2001.

Federman, Raymond: *Loose Shoes*. Berlin 2001.

Die Fibel der Claude de France. Ein königliches Lesebuch in goldenen Bildern. Mit Kommentarband mit Beiträgen von Roger Wieck, Cynthia Jane Brown und Eberhard König. Luzern 2012.

Freud, Sigmund: *Jenseits des Lustprinzips*. In: ders.: *Studienausgabe*. Bd. III. Frankfurt a. M. 1975, S. 213-272.

Freud, Sigmund: *Das Unheimliche*. In: ders.: *Studienausgabe.* Bd. IV. 9. Aufl. Frankfurt a. M. 1997, S. 241-274.

Gikatilla, Josef: *Sha'are Orah. Gates of light*. Translated with an introduction by Avi Weinstein. Historical introduction by Moshe Idel. San Francisco 1994.

Gomringer, Eugen: *Poesie als Mittel der Umweltgestaltung. Referat und Beispiele*. Itzehoe-Münsterdorf 1969.

Gomringer, Eugen: *worte sind schatten. die konstellationen 1951-1968*. Reinbek bei Hamburg 1969, S. 277-282.

Gomringer, Eugen: *eugen gomringer 1970-1972*. Planegg/München 1973, unpag.

Gomringer, Eugen: *zur sache der konkreten I konkrete poesie*. St. Gallen 1988.

Gomringer, Eugen: *zur sache der konkreten. eine auswahl von texten und reden über künstler und gestaltungsfragen 1958-2000*. band III mit einem nachwort von karl riha. Wien 2000.

Gomringer, Eugen: *Kommandier(t) die Poesie! Biographische Berichte*. Dozwil 2006.

Gomringer, Eugen: *definitionen zur visuellen poesie*. In: ders.: *konkrete poesie. deutschsprachige autoren. anthologie von eugen gomringer*. Stuttgart 2014.

Gomringer, Nora: *Morbus.* Mit Illustrationen von Reimar Limmer. Dresden/Leipzig 2015.

Gomringer, Nora: *Mein Gedicht fragt nicht lange. Reloaded.* Dresden/Leipzig 2015.

Gotthelf, Jeremias: *Wie Annebäbi Jowäger haushaltet und wie es ihm mit dem Doktern geht*. In: ders.: *Sämtliche Werke in 24 Bänden und 18 Ergänzungsbänden*. Hg. von Rudolf Hunziker und Hans Bloesch. Bd. V, Erlenbach-Zürich 1921.

Gropius, Walter: *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses.* In: *Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923.* Herausgegeben vom Staatlichen Bauhaus in Weimar und Karl Nierendorf. Mit einem Nachwort zur Reprintausgabe von

Hans M. Wingler. Reprint der Ausg. Weimar/München 1923. München 1980, S. 7-18.

Grunow, Gertrud: *Der Aufbau der lebendigen Form durch Farbe, Form, Ton*. In: *Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923*. Herausgegeben vom Staatlichen Bauhaus in Weimar und Karl Nierendorf. Mit einem Nachwort zur Reprintausgabe von Hans M. Wingler. Reprint der Ausg. Weimar/München 1923. München 1980, S. 20-23.

Grunow, Gertrud: *Ein neuer Farbkreis*. In: Radrizzani: *Die bewegende Kraft von Klang und Farbe*, S. 99-103.

Harburger, Walter: *Die Metalogik*. München 1919.

Harsdörffer, Georg Philipp: *Frauenzimmer Gesprächspiele*. Nürnberg 1643-1657.

Harsdörffer, Georg Philipp/von Birken, Sigmund/Klaj, Johann: *Pegnesisches Schäfergedicht* (1644-45). Neudruck hg. von Klaus Garber. Tübingen 1966.

Harsdörffer, Georg Philipp: *Der Mathematischen und Philosophischen Erquickstunden Zweyter Theil* (1651). Nürnberg 1677. https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10057921?q=%28Der+Mathematischen+und+Philoso phischen+Erquickstunden+Zweyter+Theil+%29&page=4,5 [4. 1. 2022]

Hart, Heinrich/Hart, Julius/Landauer, Gustav/Holländer, Felix: *Die neue Gemeinschaft.* Das Reich der Erfüllung. Flugschriften Heft 2. Leipzig 1901.

Heine, Heinrich: *Briefe aus Berlin*. In: ders.: *Werke*. Bd. 2. Hg. von Wolfgang Preisendanz. Frankfurt a. M. 1968, S. 7-62.

Heitmeyer, Hildegard: *Ordnung durch Farbe und Klang. Gertrud Grunows Lehre einer körperlich-geistigen Erziehung*. In: *Die Tat. Monatsschrift für die Zukunft deutscher Kultur*. 11. Jg., H. 11 (März 1920), S. 929-932. Wiederabdruck in: Radrizzani: *Die bewegende Kraft von Klang und Farbe*, S. 113-115.

Heym, Georg: *Dichtungen und Schriften*. Bd. 3, Hamburg/München 1960.

Hohler, Franz: *Es bärndütsches Gschichtli*. In: *apero. Politerarisches Aperiodikum*. Heft 2: *Thema: modern mundart*. Dezember 1967, S. 12-14.

Holitscher, Arthur: *Ravachol und die Pariser Anarchisten.* Berlin 1925.

Horaz (Quintus Horatius Flaccus): *Ars poetica/Die Dichtkunst*. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und einem Nachwort herausgegeben von Eckart Schäfer. Stuttgart 2008.

Hyndman, Henry Mayers: *Socialism and the Future of England*. In: *Cosmopolis* Nr. 25, Januar 1898, Tome IX, S. 22-58.

Jandl, Ernst: *Laut und Luise*. Olten 1966.

Jandl, Ernst: *sprechblasen. gedichte*. Neuwied/Berlin 1968, S. 53.

Jaques-Dalcroze, Émile: *Der Rhythmus als Erziehungsmittel für das Leben und die Kunst. Sechs Vorträge von É. Jaques-Dalcroze zur Begründung seiner Methode der rhythmischen Gymnastik*. Deutsch herausgegeben von Paul Boepple. Basel 1907.

Jarry, Alfred: *Ubu Roi. Drame en cinq Actes en prose. Restitué en son intégrité tel qu'il a été représenté par les marionnettes du Théâtre des Phynances en 1888*. Paris 1896.

Jarry, Alfred: *Heldentaten und Ansichten des Doktor Faustroll, Pataphysiker. Neowissenschaftlicher Roman. Nutzbringende Erläuterungen zum sachgemä-*

ßen Bau einer Maschine zur Erforschung der Zeit. Aus dem Französischen übersetzt von Klaus Völker. Frankfurt a.M. 1987.
Jaurès, Jean: *Le socialisme français*. In: *Cosmopolis* Nr. 25, Januar 1898, Tome IX, S. 107-135.
Jellinek, Adolf: *Bet ha-Midrasch: Sammlung kleiner Midraschim und vermischter Abhandlungen aus der ältern jüdischen Literatur*. Teil I. Leipzig/Wien 1853.

Kahn, Gustave: *Les Palais Nomades*. Paris 1887. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54841r/f1.item [4.1.2022]
Kahn, Gustave: *Premiers poèmes précédés d'une étude sur le vers libre*. Paris 1897. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10732563/f19.item [4.1.2022]
Kandinsky, Wassily/Marc, Franz (Hg.): *Der Blaue Reiter*. München 1912.
Kandinsky, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst*. Mit einer Einführung von Max Bill. 8. Aufl. Bern 1965.
Kant, Immanuel: *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* In: ders.: *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik*. Bd. 1. Hg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt a.M. 2004 (= Werkausgabe Bd. IX), S. 53-61.
Kayser, Hans: *Orpheus. Vom Klang der Welt. Morphologische Fragmente einer allgemeinen Harmonik.* Potsdam 1926.
Kayser, Hans: *Vom Klang der Welt. Ein Vortragszyklus zur Einführung in die Harmonik*. Zürich/Leipzig 1937.
Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725. Faksimile der Originalhandschrift mit einem Nachwort herausgegeben von Georg von Dadelsen. Documenta musicologica. Reihe 2, Handschriften-Faksimiles; 25. Kassel 1988.
Klee, Paul: *Gedichte*. Hg. von Felix Klee. Zürich/Hamburg 2001.
Konkrete Kunst. Ausstellung in der Kunsthalle Basel vom 18. März bis 16. April 1944. Ausstellungskatalog. Basel 1944.
Kraus, Karl: *Peter Altenberg* (1909). In: ders.: *Werke.* Bd. 12. München/Wien 1964, S. 188-191.
Kraus, Karl: *Vom Lynchen und vom Boxen*. In: *Der Sturm* 1, H. 29, September 1910, S. 229-230.
Kubin, Alfred: *Ein Bilder-ABC*. Hamburg 1948.

Lacan, Jacques: *Das Seminar. Bd. 1: Freuds technische Schriften, übersetzt von Werner Hamacher*. Olten/Freiburg im Breisgau 1978.
Landauer, Gustav: *Durch Absonderung zur Gemeinschaft*. In: Heinrich Hart/Julius Hart/Gustav Landauer/Felix Holländer (Hg.): *Die neue Gemeinschaft. Das Reich der Erfüllung*. Flugschriften Heft 2. Leipzig 1901, S. 45-68.
Landauer, Gustav: *Meister Eckharts mystische Schriften*. Berlin 1903.
Lange, Helene: *Frauenwahlrecht*. In: *Cosmopolis* Nr. 8, August 1896, Tome III, S. 539-554.
Lanson, Gustave: *La Poésie contemporaine. M. Stéphane Mallarmé.* In: *Revue universitaire*, 15. Juli 1893. Wiederabgedruckt in: Bertrand Marchal (Hg.): *Stéphane Mallarmé.* Coll. Mémoire de la critique. Paris 1998, S. 269-278.
Lasker-Schüler, Else: *Werke und Briefe*. Kritische Ausgabe. Bd. 9: Briefe 1933-1936. Bearbeitet von Karl Jürgen Skrodzki. Frankfurt a.M. 2008.

Lazare, Bernard: *Le Miroir des Légendes*. Paris 1892.
Lazare, Bernard: *Stéphane Mallarmé*. In: *Le Journal*, 24.12.1892. Wiederabgedruckt in: Bertrand Marchal (Hg.): *Stéphane Mallarmé.* Coll. Mémoire de la critique. Paris 1998, S. 251-253.
Le Lionnais, François: *LA LIPO (Premier manifeste)*. In: *Oulipo. La littérature potentielle (Créations Re-créations Récréations)*. Paris 1973, S. 19-22.
Le Lionnais, François: *LE SECOND MANIFESTE*. In: *Oulipo. La littérature potentielle (Créations Re-créations Récréations)*. Paris 1973, S. 23-27.
Le Lionnais, François: *La peinture à Dora*. Paris 1999.
Liebknecht, Wilhelm: *»Zukunftsstaatliches«*. In: *Cosmopolis* Nr. 25, Januar 1898, Tome IX, S. 203-236.

MacDonald, James: *British Open ›V‹ Nerve War; Churchill spurs Resistance*. In: *The New York Times*, Sonntag, 20. Juli 1941. https://www.mydigitalchalkboard.org/portal/default/Resources/Viewer/ResourceViewer?action=2&resid=42938 [4.1.2022]
Männling, Johann Christoph: *Der Europaeische Helicon, Oder Musen-Berg. Das ist Kurtze und deutliche Anweisung Zu der Deutschen Dicht-Kunst/Da ein Liebhabendes Gemüthe solcher Wissenschafft angeführet wird/Innerhalb wenigen Wochen Ein zierliches deutsches Gedichte zu machen*. Alten Stettin 1704.
Mallarmé, Stéphane: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. In: *Cosmopolis* Nr. 17, Mai 1897, Tome VI, S. 417-427.
Mallarmé, Stéphane: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Paris 1914, unpag.
Mallarmé, Stéphane: *Ein Würfelwurf*. Übersetzt und erläutert von Marie-Louise Erlenmeyer. Olten/Freiburg 1966.
Mallarmé, Stéphane: *Correspondance*. Bd. IX. Recueillie, classée et annotée par Henri Mondor et Lloyd James Austin. Paris 1983.
Mallarmé, Stéphane: *Œuvres complètes*. Edition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal. 2 Bde. Paris 1998-2003.
Mallarmé, Stéphane: *Kritische Schriften*. Französisch und Deutsch. Hg. von Gerhard Goebel und Bettina Rommel. Übersetzt von Gerhard Goebel unter Mitarbeit von Christine Le Gal. Mit einer Einleitung und Erläuterungen von Bettina Rommel. Gerlingen 1998.
Mann, Thomas*: Tonio Kröger. Mario und der Zauberer. Ein tragisches Reiseerlebnis*. Frankfurt a.M., 45. Aufl. 2010, S. 74-127.
Marinetti, Filippo Tommaso: *La Conquête des Étoiles: poème épique. Suivi des jugements de la presse française et italienne* (1902). 2. Aufl. Paris 1909. https://archive.org/details/laconqutedesoomariuoft/page/n5/mode/2up [4.1.2022]
Marinetti, Filippo Tommaso: *Destruction. Poèmes lyriques*. Paris 1904. https://archive.org/details/destructionpomoomariuoft/page/n3/mode/2up [4.1.2022]
Marinetti, Filippo Tommaso: *Le Roi Bombance. Tragédie satirique en 4 actes, en prose*. Paris 1905, S. 4. https://archive.org/details/leroibombancetroomarigoog/page/n9/mode/2up [4.1.2022]
Marinetti, Filippo Tommaso: *Enquête internationale sur le Vers libre et Manifeste du Futurisme*. Milano 1909.
Marinetti, Filippo Tommaso: *Mafarka le Futuriste. Roman africain*. Paris 1909.

https://archive.org/details/mafarkalefuturis00mariuoft/page/n5/mode/2up [4.1.2022]

Marinetti, Filippo Tommaso: *Mafarka der Futurist*. Aus dem Französischen von Michael von Killisch-Horn und Janina Knab. München 2004.

Marinetti, Filippo Tommaso: *Le futurisme*. Paris 1911.

Marinetti, Filippo Tommaso: *Manifest des Futurismus*. In: *Der Sturm* 3, H. 104, März 1912, S. 828-829.

Marinetti, Filippo Tommaso: *Tod dem Mondschein! Zweites Manifest des Futurismus*. In: *Der Sturm* 3, H. 112, Juni 1912, S. 57-58.

Marinetti, Filippo Tommaso: *Zang Tumb Tuuum. Adrianopoli Ottobre 1912. Parole in libertà*. Milano 1914.

Marinetti, Filippo Tommaso u.a. (Hg.): *I Manifesti del Futurismo.* Firenze 1914.

Marinetti, Filippo Tommaso: *In quest'anno futurista*. Milano 1914. https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/I/70.pdf [4.1.2022]

Marinetti, Filippo Tommaso: *Les mots en liberté futuristes*. Milano 1919.

Marinetti, Filippo Tommaso: *Tavole Parolibere*. In: *Grande esposizione nazionale futurista. Ausstellungskatalog Galleria Centrale d'Arte*. Milano 1919.

Marti, Kurt/Lüthi, Kurt/von Fischer, Kurt: *Moderne Literatur, Malerei und Musik, drei Entwürfe zu einer Begegnung zwischen Glaube und Kunst*. Zürich/Stuttgart 1963.

Marti, Kurt: *Rosa Loui. vierzg gedicht ir bärner umgangsschprach*. Neuwied/Berlin 4. Aufl. 1972.

Masekhet Avot de-Rabi Natan/Tractatus de patribus: Rabbi Nathane Autore. In linguam Latinam Translatus, Unâ cum notis marginalibus. Operâ Francisci Taileri (= Francis Taylor) verbi Divini in aede Christi apud Cantuarienses Concionatoris. London 1654. https://archive.org/details/masekhetavotderootaylgoog/page/n4/mode/2up [4.1.2022].

Mathews, Harry/Brotchie, Alastair (Hg.): *Oulipo-Compendium. Revised & Updated*. 3. Aufl. London 2011.

Matter, Hans Peter: *Die pluralistische Staatstheorie oder Der Konsens zur Uneinigkeit*. Hg. von Benjamin Schindler. Oberhofen 2012.

Matter, Hans Peter (Mani): *Die Mitarbeit des Bürgers im Verwaltungsstaat.* Rede, vermutlich 1965 verfasst. In: Mani Matter: *Was kann einer allein gegen Zen Buddhisten. Philosophisches, Gedichte, Politisches, Erzähltes und Dramatik*. Hg. von Meret Matter. Basel 2016, S. 122-140.

Midrasch Tehillim. Hg. von Salomon Buber. Wilna 1891.

Mon, Franz/Heissenbüttel, Helmut (Hg.): *Antianthologie. Gedichte in deutscher Sprache nach der Zahl ihrer Wörter geordnet von Franz Mon und Helmut Heissenbüttel*. München 1973.

Mon, Franz: *buchstabenkonstellationen*. In: *konkrete poesie. deutschsprachige autoren. anthologie von eugen gomringer*. Stuttgart 2014, S. 175 f.

Moritz, Carl Philipp: *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman*. Neudruck der Ausgabe 1785-90. 2. Aufl. Leipzig 1959.

Morus, Thomas: *Utopia*. Übersetzt von Gerhard Ritter. Nachwort von Eberhard Jäckel. Stuttgart 2003.

Müntz, Eugène: *L'Anarchisme dans l'Art et la plus recente evolution du goût parisien*. In: *Cosmopolis* Nr. 17, Mai 1897, Tome VI, S. 450-459.

Nebel, Otto: *Zuginsfeld*. In: *Der Sturm* 10, H. 10, Januar 1920, S. 130-134; *Der Sturm* 11, H 11-12, Dezember 1920, S. 160-165.

Nebel, Otto: *UNFEIG. Eine Neun-Runen-Fuge zur Unzeit gegeigt*. In: *Der Sturm* 15, H. 3, September 1924, S. 129-138; *Der Sturm* 16, H. 7 und 8, Juli und August 1925, S. 111-112.

Nebel, Otto: *Die Rüste-Wüste. Eine Keilschrift*. In: *Der Sturm* 15, H. 3, September 1924, S. 122-124.

Nebel, Otto: *Razzia im Schemen-Viertel*. In: *Der Sturm* 16, H. 4, April 1925, S. 56-61.

Nebel, Otto: *Zur Erforschung des Heilswertes der himmlischen Zwölfzahl*. In: *Die Neue Kirche. Monatsblätter für fortschrittliches religiöses Denken und Leben* 62, Nr. 11/12, 1945/46, S. 114-118.

Nebel, Otto: *Die Kunst der Fuge in der Dichtung* (1945/49). In: ders.: *Das dichterische Werk*. Hg. von René Radrizzani. München 1979. Bd. 3, S. 152-165.

Nebel, Otto: *UNFEIG. Eine Neun-Runen-Fuge zur Unzeit gegeigt*. Hg. und mit einem Nachwort von Daniel Berner und Andreas Mauz. Basel/Weil am Rhein 2006.

Nebel-Heitmeyer, Hildegard: *Die Grunow-Lehre. Eine Erziehung der Sinne durch Ton und Farbe*. In: *Schweizerische Lehrerinnen-Zeitung* 50, H. 14, April 1946, S. 211-215.

Neumark, Georg: *Der Neu-Sprossende Teutsche Palmbaum*. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe von 1668. Hg. von Martin Bircher. München 1970.

Nietzsche, Friedrich: *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*. Kritische Studienausgabe. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. 7. Aufl. München 2002, Bd. 5.

Novum Instrumentum omne : diligenter ab Erasmo Roterodamo recognitum & emendatum, … una cum Annotationibus … Basel 1516. http://www.e-rara.ch/bau_1/content/pageview/1061774 [4. 1. 2022].

Opitz, Martin: *Buch von der Deutschen Poeterey*. Breslau 1624. http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/opitz_buch_1624 [4. 1. 2022].

Oulipo: *La littérature potentielle. (Créations Re-créations Récréations)*. Paris 1973.

Perec, Georges: *Historie du lipogramme*. In: Oulipo: *La littérature potentielle (Créations Re-créations Récréations)*. Paris 1973, S. 77-93.

Perec, Georges: *La boutique obscure. 124 rêves*. Paris 1973.

Perec, Georges: *W ou le souvenir d'enfance*. Paris 1975.

Perec, Georges: *Je me souviens*. Paris 1978.

Perec, Georges/Bober, Robert: *Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir*. Paris 1980.

Perec, Georges: *L. G.: une aventure des années soixante*. Paris 1992.

Perec, Georges: *Le Voyage d'hiver*/Roubaud, Jacques: *Le Voyage d'hier*. Précédés de *Voyages divers*, préface de Bernard Magné. Suivis de *Voyages d'envers*, postface de Julien Bouchard. 2. Aufl. Nantes 1997.

Perec, Georges: *La disparition*. Paris 2011.

Perec, Georges: *Anton Voyls Fortgang. Roman.* Herausgegeben und übersetzt

von Eugen Helmlé. Nachbemerkung zur Neuauflage von Ralph Schock. Zürich/Berlin 2013.

Perec, Georges/Oulipo: *Le Voyage d'hiver & ses suites.* Postface de Jacques Roubaud. Paris 2013.

Die politischen Reden des Fürsten Bismarck. Historisch-kritische Gesammtausgabe besorgt von Horst Kohl. 7. Band. 1877-1879. Stuttgart 1893. https://archive.org/stream/diepolitischenre07bismuoft#page/n5/mode/2up [4.1.2022]

Queneau, Raymond: *Si tu t'imagines*. Paris 1952.

M. Fabii Quintiliani Institutionis Oratoriae Libri Dueodecim. Hg. von Eduardus Bonell. Leipzig 1854.

Rubiner, Ludwig: *Der Dichter greift in die Politik*. In: ders.: *Der Dichter greift in die Politik. Ausgewählte Werke 1908-1919*. Leipzig 1976, S. 251-264.

Schönberg, Arnold: *Komposition mit zwölf Tönen*. In: ders.: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik.* Hg. von Ivan Vojtech. Frankfurt a.M. 1976, S. 72-96.

Sartre, Jean-Paul: *Qu'est-ce que la littérature?* Paris 1948.

Sartre, Jean-Paul: *Was ist Literatur? Ein Essay*. Hamburg 1958.

Sartre, Jean-Paul: *Mallarmés Engagement*. Hg. und übersetzt von Traugott König. Reinbek bei Hamburg 1983.

Schock, Ralph (Hg.): *»Cher Georges« – »Cher Eugen«. Die Korrespondenz zwischen Eugen Helmlé und Georges Perec*. Übersetzt von Élise Clément und Tilla Fuchs. St. Ingbert 2015.

Schottelius, Justus Georg: *Der schreckliche Sprachkrieg. Horrendum bellum grammaticale*. Neudruck. Hg. von Friedrich Kittler und Stefan Rieger. Leipzig 1991.

Schreyer, Lothar: *Das Gegenständliche in der Malerei*. In: *Expressionismus. Die Kunstwende*. Hg. von Herwarth Walden. Berlin 1918. Reprint Nendeln/Liechtenstein 1973, S. 22-28.

Schubert, Franz: *Winterreise*. Autograf 1827. Online zugänglich unter: http://www.themorgan.org/music/manuscript/115668 [4.1.2022].

Schwitters, Kurt: *elementar Die Blume Anna Die neue Anna Blume eine Gedichtsammlung aus den Jahren 1918-1922. Einbecker Politurausgabe von Kurt Merz Schwitters*. Berlin o.J. (1922).

Schwitters, Kurt: *Konsequente Dichtkunst*. In: Hans Richter: *DADA-Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*. Köln 1964, S. 150-152.

Sefer ha-Rasim. A Newly Recovered Book of Magic from the Talmudic Period. Hg. von Mordecai Margalioth. Jerusalem 1966.

Sefer ha-Sohar. Hg. von Reuven Margaliot. 3 Bde. Jerusalem 1978.

Sefer ha-Temunah. Abschrift 17. Jh. Library of the Jewish Theological Seminary, Digital Collections. https://digitalcollections.jtsa.edu/islandora/object/jts:319985 [4.1.2022].

Sefer ha-Temunah. Korez 1784. http://www.otzar.org/wotzar/book.aspx?104156 [4.1.2022].

Sefer Yesira. Edition, Translation and Text-Critical Commentary. Ediert, übersetzt und kommentiert von Peter Hayman. Tübingen 2004.

Sohm, Rudolf: *»Zukunftsstaatliches«: Zwei offene Schreiben an die Redaction der Cosmopolis.* In: *Cosmopolis* Nr. 27, März 1898, Tome IX, S. 875-878.
Spitteler, Carl: *Ein Bündel Aphorismen.* In: ders.: *Ästhetische Schriften. Lachende Wahrheiten in erweiterter Folge*. Gesammelte Werke Bd. 7. Zürich 1947, S. 575 f.
Staber, Margit (Hg.): *Konkrete Kunst. Serielle Manifeste IX. Schriften für Literatur, Bildende Kunst und Musik*. St. Gallen 1966.
Steiner, Rudolf: *Die Mystik im Aufgange des neuzeitlichen Geisteslebens und ihr Verhältnis zu modernen Weltanschauungen*. Berlin 1901.
Sterchi, Beat: *Ging Gang Gäng*. Luzern 2010.
Strauss, Leo: *Verfolgung und die Kunst des Schreibens*. In: Leo Strauss/Alexandre Kojève/Friedrich Kittler: *Kunst des Schreibens*. Hg. von Andreas Hiepko. Berlin 2009, S. 23-50.

Thorel, Jean: *Les pères de l'anarchisme: Bakounine, Stirner, Nietzsche*. In: *Revue bleue*, 15. April 1893, S. 449-454.
Tory, Geofroy: *Champ fleury*. Paris 1529. http://www.rarebookroom.org/Control/trychf/index.html [4. 1. 2022].
Tory, Geofroy: *Champ fleury*. Translated into English and annotated by George B. Ives. New York 1967.
Tory, Geofroy: *Champ fleury ou l'art et science de la proportion des lettres*. Précédé d'un avant-propos et suivi de notes, index et glossaire par Gustave Cohen. Avec une nouvelle préface et une bibliographie de Kurt Reichenberger et Theodor Berchem. Genf 2014.
Tucholsky, Kurt: *Gesamtausgabe. Texte und Briefe*. Bd. 3: Texte 1919. Hg. von Stefan Ahrens/Antje Bonitz/Ian King. Reinbek bei Hamburg 1999.

Vian, Boris: *Lettre au Provéditeur-Éditeur sur un Problème Quapital et quelques autres*. In: *Viridis Candela. Cahiers du Collège de 'Pataphysique 19. L'Avenir Futur ou Non. 4 Clinamen 82 E. P.* Paris 1955, S. 31-34.
Voltaire: *Questions sur l'encyclopédie par des amateurs.* Première Partie. o. O. (Genève) 1770.
von der Goltz, Theodor: *Das Wesen und die Bedeutung der deutschen Sozialdemokratie*. In: *Die Grenzboten. Zeitschrift für Literatur, Politik und Kunst* 34, 1875, I. Semester, II. Band, S. 41-56.
von Tavel, Rudolf: *Der Frondeur. Berndeutscher Roman aus dem 17. Jahrhundert*. Volksausgabe. Bern o. J. (1940).
von Thimus, Albert Freiherr: *Die harmonikale Symbolik des Alterthums*. Reprographischer Nachdruck der Ausgaben Köln 1870-1876. 2 Bde. Hildesheim/New York 1972.

Wahrmund, Adolf: *Das Gesetz des Nomadenthums und die heutige Judenherrschaft.* Karlsruhe/Leipzig 1887.
Walden, Herwarth: *Das Buch der Menschenliebe*. Berlin 1916.
Walden, Herwarth: *Die Härte der Weltenliebe. Roman*, Berlin 1918.
Walden, Herwarth: *Trieb. Eine bürgerliche Komitragödie*. Berlin 1918.
Walden, Herwarth: *Erste Liebe. Ein Spiel mit dem Leben*. Berlin 1918.

Walden, Herwarth: *Das Begriffliche in der Dichtung*. In: *Der Sturm* 9, H. 5, August 1918, S. 66-67.
Walden, Herwarth: *Das Begriffliche in der Dichtung.* In: *Expressionismus. Die Kunstwende*. Hg. von Herwarth Walden. Berlin 1918. Reprint Nendeln/Liechtenstein 1973, S. 30-38.
Walden, Herwarth/Silbermann, Peter A. (Hg.): *Expressionistische Dichtungen vom Weltkrieg bis zur Gegenwart.* Berlin 1932.
Walser, Robert: *Jakob von Gunten. Ein Tagebuch*. Frankfurt am Mai 1985.
Wolfradt, Willi: *George Grosz. Mit einem farbigen Titelbild, einem Selbstbekenntnis des Künstlers und 32 Abbildungen*. Leipzig 1921.
Wolfradt, Willi: *Berliner Ausstellungen*. In: *Der Cicerone. Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler* 17, H. 1, 1925, S. 225-227.
Wünsche, August: *Aus Israels Lehrhallen.* Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1907. Hildesheim 1967 (= Teil I-III).
Wünsche, August: *Aus Israels Lehrhallen*. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1909. Hildesheim 1967 (= Teil IV-V).

Xenophon: *Anabasis*. Hg. von Walter Müri, bearb. und mit einem Anhang versehen von Bernhard Zimmermann. München/Zürich 1990.

Zangwill, Israel: *Chad Gadya*. In: *Cosmopolis* Nr. 7, Juli 1896, Tome III, S. 1-17.
Zangwill, Israel: *Dreamers of the Ghetto in Congress*. In: *Cosmopolis* Nr. 22, Oktober 1897, Tome VIII, S. 41-49.
Zangwill, Israel: *Dreamers of the Ghetto*. New York/London 1898. https://archive.org/details/dreamersofghetto000unse/page/n3/mode/2up [4. 1. 2022]
Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik. Ausstellung im Kunsthaus Zürich 13. Juni – 22. Juli 1936. Ausstellungskatalog. Zürich 1936.

Forschungsliteratur

Aarseth, Espen: *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore 1997.
Adler, Jeremy/Ernst, Ulrich: *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. 2. Aufl. Weinheim 1988.
Agostinho, Larissa Drigo: *Aspectos visuais e sonoros de Um lance de dados./Visual and audible aspects of A throw of dice*. In: *Revista MOARA* 37, Januar/Juni 2012, Estudos Literarios, S. 72-86. http://www.academia.edu/5127923/Aspectos_visuais_e_sonoros_de_Um_lance_de_dados_ [4. 1. 2022]
Alexander, Jonathan James Graham: *Initialen aus großen Handschriften*. Übersetzt aus dem Englischen von Hella Preimesberger. München 1978.
Anderson, George K.: *The Legend of the Wandering Jew*. Providence 1965.
Antoine Pevsner, Georges Vantongerloo, Max Bill. Ausstellung im Kunsthaus Zürich 15. Oktober – 13. November 1949. Zürich 1949.
Anz, Thomas (Hg.): *Phantasien über den Wahnsinn. Expressionistische Texte*. München/Wien 1980.
Apel, Dora: *Imagery of lynching: Black men, white women, and the mob*. New Brunswick 2004.

Bachmann-Medick, Doris: *Multikultur oder kulturelle Differenzen? Neue Konzepte von Weltliteratur und Übersetzung in postkolonialer Perspektive*. In: dies. (Hg.): *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt a.M. 1996, S. 262-296.

Badenberg, Nana: *Südsee-Insulaner als Kunsttrophäen. Mai 1914: Nolde in Neuguinea, Pechstein in Palau*. In: Alexander Honold/Klaus R. Scherpe (Hg.): *Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit.* Stuttgart 2004, S. 438-448.

Baker, Kenneth: *Restricted Fiction: The Writing of Walter Abish*. In: *New Directions in Poetry and Prose* 35 (1977), S. 48-56.

Battafarano, Italo Michele (Hg.): *Georg Philipp Harsdörffer: Ein deutscher Dichter und europäischer Gelehrter*. Bern u.a. 1991.

Battafarano, Italo Michele: *Harsdörffers italianisierender Versuch, durch die Integration der Frau das literarische Leben zu verfeinern*. In: ders. (Hg.): *Georg Philipp Harsdörffer: Ein deutscher Dichter und europäischer Gelehrter*. Bern u.a. 1991, S. 267-286.

Bauman, Zygmunt: *Culture as Praxis*. London 1999.

Baumgarth, Christa: *Geschichte des Futurismus*. Reinbek bei Hamburg 1966.

Baumgartner, Marcel: *L'art pour l'Aar. Bernische Kunst im 20. Jahrhundert*. Bern 1984.

Baumgartner, Michael/Hoberg, Annegret/Hopfengart, Christine (Hg.): *Klee & Kandinsky. Nachbarn Freunde Konkurrenten*. München/London/New York 2015.

Becker, Hans-Jürgen/Berner, Christoph (Hg.): *Avot de-Rabbi Nathan. Synoptische Edition beider Versionen. (Texte und Studien zum antiken Judentum 116).* Tübingen 2006.

Bellos, David: *Georges Perec. A Life in Words*. Boston 1993.

Benesch, Evelyn/Brugger, Ingried (Hg.): *Futurismus. Radikale Avantgarde*. Mailand 2003.

Berg, Manfred: *Lynchjustiz in den USA*. Hamburg 2014.

Berghaus, Günter: *Futurism, Dada, and Surrealism: Some Cross-Fertilizations Among the Historical Avant-Garde*. In: ders. (Hg.): *International Futurism in Arts and Literature*. Berlin/New York 2000, S. 271-304.

Bernauer, Thomas/Jahn, Detlef/Kuhn, Patrick/Walter, Stefanie: *Einführung in die Politikwissenschaft*. 2., überarbeitete Auflage. Baden-Baden 2013.

Besch, Werner u.a. (Hg.): *Dialektologie. Ein Handbuch zur deutschen und allgemeinen Dialektforschung*. 2. Halbband Berlin/New York 1983.

Besser, Stephan: *Juli 1896: Peter Altenberg gesellt sich im Wiener Tiergarten zu den Aschanti*. In: Alexander Honold/Klaus R. Scherpe (Hg.): *Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit.* Stuttgart 2004, S. 200-208.

Bhabha, Homi: *The Commitment of Theory*. In: ders.: *The Location of Culture*. London/New York 1994, S. 19-39.

Bhattacharya-Stettler, Therese/Biffiger, Steffan/Braun, Bettina (Hg.): *Otto Nebel 1892-1973. Maler und Dichter*. Bielefeld/Berlin 2012.

Billeter, Franz: *Schweigen am Wort. Begegnung mit Eugen Gomringer.* Zürcher Woche, 2. Januar 1962.

Blanchot, Maurice: *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*. Aus dem Französischen übertragen von Karl August Horst. München 1962.

Böhler, Michael: *Das Verhältnis der Deutschschweizer Autoren zur Schriftsprache*. In: Klaus Pezold (Hg.): *Geschichte der deutschsprachigen Schweizer Literatur im 20. Jahrhundert*. Berlin 1991, S. 309-318.

Bos, Ellen: *Die Rolle von Eliten und kollektiven Akteuren in Transitionsprozessen*. In: Wolfgang Merkel (Hg.): *Systemwechsel 1. Theorien, Ansätze und Konzeptionen*. Opladen 1994, S. 81-109.

Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a.M. 1999.

Bowler, Berjouhi: *The Word as Image*. London 1970.

Braun, Bettina: *Das literarische Feuilleton des Exils in der Schweiz. Die Basler »National-Zeitung«.* In: Stefanie Leuenberger/Dominik Müller/Corinna Jäger-Trees/Ralph Müller (Hg.): *Literatur in der Zeitung. Fallstudien aus der deutschsprachigen Schweiz von Jeremias Gotthelf bis Dieter Bachmann*. Zürich 2016, S. 189-204.

Bucher, Annemarie: *spirale. Eine Künstlerzeitschrift 1953-1964*. Baden 1990.

Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a.M. 1974.

Burchert, Linn: *Gertrud Grunow (1870-1944). Leben, Werk und Wirken am Bauhaus und darüber hinaus*. e-doc. Humboldt-Universität zu Berlin 2018. https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/20284/Burchert_Grunow_2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y [14.1.2022]

Burchert, Linn: *Das Bild als Lebensraum. Ökologische Wirkungskonzepte in der abstrakten Kunst, 1910-1960*. Bielefeld 2019.

Burkert, Walter: *Orphism and Bacchic Mysteries: New Evidence and Old Problems of Interpretation*. In: ders.: *Kleine Schriften III. Mystica, Orphica, Pythagorica*. Hg. von Fritz Graf. Göttingen 2006, S. 37-46.

Busi, Giulio: *Catalogue of the Kabbalistic Manuscripts in the Library of the Jewish Community of Mantua, with an appendix of texts edited together with S. Campanini*. Fiesole 2001.

Busi, Giulio: *Qabbalah visiva*. Torino 2005.

Busi, Giulio: *Beyond the Burden of Idealism: For a New Appreciation of the Visual Lore in the Kabbalah*. In: Boaz Huss u.a. (Hg.): *Kabbalah and Modernity. Interpretations, Transformations, Adaptations.* Leiden/Boston 2010, S. 29-46.

Buzek, Boris/Cwik, Mateusz/Theisohn, Philipp: *La Suisse n'existe pas encore. Ein literarischer Streifzug durch vergangene und kommende Jahrhunderte*. In: *Literarischer Monat*. Ausgabe 25, Juli 2016. http://literarischermonat.ch/artikel/la-suisse-n-existe-pas-encore [4.1.2022]

Cantié, Philippe: *Des fourmis dans la langue (Le tout, les parties et le reste)*. In: *Anglophonia/Caliban* 5 (1999), S. 135-147.

Chol, Isabelle: *La poésie spatialisée depuis Mallarmé. Les limites du vers*. In: *Poétique.* Nr. 158, H. 2 (April 2009), S. 231-247. http://www.cairn.info/revue-poetique-2009-2-page-231.htm [4.1.2022]

Christen, Helen/Glaser, Elvira/Friedli, Matthias (Hg.): *Kleiner Sprachatlas der deutschen Schweiz*. Frauenfeld/Stuttgart/Wien 2010.

Cramer, Florian: *Exe.cut[up]able statements. Poetische Kalküle und Phantasmen des selbstausführenden Texts*. München 2011.
Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. 11. Aufl. Tübingen/Basel 1993.

Dan, Joseph: *Die Kabbala. Eine kleine Einführung*. Stuttgart 2007.
Daoud, Zakya/Monjib, Maâti: *Ben Barka*. Paris 1996.
Dech, Jula: Hannah Höch: *Schnitt mit dem Küchenmesser. Dada – Spiegel einer Bierbauchkultur.* Frankfurt a.M. 1993.
Deleuze, Gilles: *Nomaden-Denken.* In: ders.: *Nietzsche. Ein Lesebuch*. Berlin 1979, S. 105-121.
Dencker, Klaus Peter: *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*. Berlin/New York 2011.
Derrida, Jacques: *Schibboleth. Für Paul Celan*. Hg. von Peter Engelmann, Graz/Wien 1986.
Derrida, Jacques: *Platons Pharmazie*. In: ders.: *Dissemination.* Hg. von Peter Engelmann. Übersetzt von Hans-Dieter Gondek. Wien 1995, S. 69-190.
Derrida, Jacques: *Die Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese*. Aus dem Französischen von Michael Wetzel. München 2003.
Dickerhof, Urs/Giger, Bernhard: *Tatort Bern*. Bern 1976.
Dieth, Eugen: *Schwyzertütschi Dialäktschrift*. 2. Aufl. bearbeitet und hg. von Christian Schmid-Cadalbert. Aarau/Frankfurt a.M./Salzburg 1986.
Diner, Dan (Hg.): *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*. Frankfurt a.M. 1988.
Donderer, Michael: *Die antiken Paviment-Typen und ihre Benennung.* In: *Jahrbuch des deutschen Archäologischen Instituts* 102 (1987), S. 365-377. https://books.google.ch/books?id=-_7tyLGn7nUC&pg=PA365&lpg=PA365&dq=donderer+paviment-typen&source=bl&ots=U7M_5a2eie&sig=mr6RBwlfhd2O6slEeeCk890Qt1s&hl=de&sa=X&ei=BNaaVcPRFMLaUczbg_AP&ved=0CDYQ6AEwBw#v=onepage&q=donderer%20paviment-typen&f=false [4.1.2022]
Drews, Jörg: *»Denn wer den Bestien seiner Zeit genug hat angetan / der hat gelebt.« Notizen zu den Ähnlichkeiten zwischen Karl Kraus' »Die letzten Tage der Menschheit« und Otto Nebels »Zuginsfeld«.* In: ders. (Hg.): *Das Tempo dieser Zeit ist keine Kleinigkeit. Zur Literatur um 1918.* München 1981, S. 128-142.
Drob, Sanford L.: *Kabbalah and Postmodernism. A Dialogue.* New York u.a. 2009.
Drux, Rudolf: *Sprachspiele gegen den Krieg. Ein Beitrag zur poetischen Nachahmung bei Harsdörffer*. In: Italo Michele Battafarano (Hg.): *Georg Philipp Harsdörffer: Ein deutscher Dichter und europäischer Gelehrter*. Bern u.a. 1991, S. 83-103.
Dülffer, Jost: *Frieden schließen nach einem Weltkrieg? Die mentale Verlängerung der Kriegssituation in den Friedensschluß*. In: Jost Dülffer/Gerd Krumeich (Hg.): *Der verlorene Frieden. Politik und Kriegskultur nach 1918*. Essen 2002, S. 19-37.
Durand, Pascal: *»La Destruction fut ma Béatrice«. Mallarmé ou l'implosion poé-*

tique. In: *Revue d'histoire littéraire de la France* 99, Nr. 3, Mai-Juni 1999, Thema: *Anarchisme et création littéraire*, S. 373-389.

Dvořák, Max: Über Greco und den Manierismus. In: ders.: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. München 1928, S. 259-276.

Ehrlicher, Hanno: *Die Kunst der Zerstörung. Gewaltfantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*. Berlin 2001.

Else Lasker-Schüler 1869-1945. Bearbeitet von Erika Klüsener und Friedrich Pfäfflin, Marbacher Magazin 71/1995.

Emmelius, Caroline: *Gesellige Ordnung. Literarische Konzeptionen von geselliger Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Berlin/New York 2010.

Ernst, Ulrich: *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*. Köln/Weimar/Wien 1991.

Ernst, Ulrich: *Typen des experimentellen Romans in der europäischen und amerikanischen Gegenwartsliteratur*. In: *Arcadia* 27 (1992), S. 225-320.

Ernst, Ulrich: *Manier als Experiment in der europäischen Literatur. Aleatorik und Sprachmagie. Tektonismus und Ikonizität. Zugriffe auf innovatorische Potentiale in Lyrik und Roman*. Heidelberg 2009.

Ernst, Ulrich (Hg.): *Visuelle Poesie. Historische Dokumentation theoretischer Zeugnisse*. Bd. I: *Von der Antike bis zum Barock*. Berlin/Boston 2012.

Eskelinen, Markku: *Cybertext Poetics: The critical landscape of new Media Literary Theory*. London 2012.

Espagne, Michel/Werner, Michael: *Deutsch-französischer Kulturtransfer als Forschungsgegenstand. Eine Problemskizze.* In: dies. (Hg.): *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe et XIXe siècle)*. Paris 1988, S. 11-34.

Esposito, Fernando: *Mythische Moderne. Aviatik, Faschismus und die Sehnsucht nach Ordnung in Deutschland und Italien*. München 2011.

Faure, Ulrich: *Im Knotenpunkt des Weltverkehrs: Herzfelde, Heartfield, Grosz und der Malik-Verlag 1916-1947*. Berlin/Weimar 1992.

Ferentschik, Klaus: *'Pataphysik – Versuchung des Geistes. Die 'Pataphysik & das Collège de 'Pataphysique. Definitionen, Dokumente, Illustrationen (= Batterien 77)*. Berlin 2006.

Foucault, Michel: *Was ist ein Autor?* In: ders.: *Botschaften der Macht*. Hg. von Jan Engelmann. Stuttgart 1999, S. 30-48.

Frank, Manfred: *Die unendliche Fahrt. Die Geschichte des Fliegenden Holländers und verwandte Motive.* Leipzig 1995.

Friedlaender, Walter: *Die Entstehung des antiklassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520*. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 46 (1925), S. 49-86.

Gay, Peter: *Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit 1918-1933*. Frankfurt a.M. 2004.

Geelhaar, Christian: *Moderne Malerei und Musik der Klassik – eine Parallele*. In: *Paul Klee, das Werk der Jahre 1919-1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik*. Ausstellungskatalog. Köln 1979, S. 31-44.

Geelhaar, Christian: *Paul Klee*. In: *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst*

des 20. Jahrhunderts. Hg. von Karin von Maur. 2. korr. Aufl. München 1994, S. 422-429.

Gentile, Emilio: *The Conquest of Modernity. From Modernist Nationalism to Fascism.* In: *Modernism/Modernity* 1 (1994), S. 55-87.

Glozer, Laszlo: *Westkunst: Zeitgenössische Kunst seit 1939*. Köln 1981.

Graf, Urs (Hg.): *Dokumentation Berner Szene 1950-1970*. Bern 1972.

Greber, Erika: *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*. Köln/Weimar/Wien 2002.

Grütters, Monika: *Wider die Diktatur des Zeigbaren. Gomringers Gedicht und die Freiheit der Kunst*. In: FAZ, 26.1.2018, S. 9.

Guérin, Alain: *Le général gris. Comment le général Gehlen peut-il diriger depuis 26 ans l'espionnage allemand?* Paris 1968.

Günther, Friederike Felicitas: *Rhythmus beim frühen Nietzsche*. Berlin/New York 2008.

Günther, Werner: *Neue Gotthelf-Studien*. Bern 1958.

Haase, Rudolf: *Hans Kayser. Ein Leben für die Harmonik der Welt*. Basel/Stuttgart 1968.

Hatherly, Ana: *A Experiência do Prodígio. Bases Teóricas e Antologia de Textos-Visuais Portugueses dos Séculos XVII e XVIII*. Lissabon 1983.

Heim, Susanne: *Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden durch das nationalsozialistische Deutschland 1933-1945*. Quellensammlung. Band 2: *Deutsches Reich 1938-August 1939*. München/Oldenburg 2009.

Helfenstein, Josef/von Tavel, Hans Christoph (Hg.): *»Der sanfte Trug des Berner Milieus«. Künstler und Emigranten, 1910-1920*. Bern 1988.

Henry, Marjorie Louise: *La contribution d'un Américain au Symbolisme français. Stuart Merrill*. Paris 1927.

Hesse, Eva: *Die Achse Avantgarde–Faschismus. Reflexionen über Filippo Tommaso Marinetti und Ezra Pound*. Zürich 1991.

Higgins, Dick: *Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature*. New York 1987.

Hirschfeld, Gerhard: *Der Erste Weltkrieg in der deutschen und internationalen Geschichtsschreibung. Die Weltkriegshistoriographie 1919 bis 1945*. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte*. B 29-30/2004, S. 3-12.

Hocke, Gustav René: *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*. Hamburg 1959.

Hoffmann, Paul: *Symbolismus*. München 1987.

Huber-Renfer, Fritz: *Berndeutsch und Hochdeutsch im Werk Jeremias Gotthelfs*. In: *Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde* 17 (1955), H. 1, S. 1-18.

Huizinga, Johan: *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Reinbek bei Hamburg 1987.

Idel, Moshe: *Kabbalah. New Perspectives*. New Haven/London 1988.

Idel, Moshe: *Abraham Abulafia und die mystische Erfahrung*. Ins Deutsche übertragen von Eva-Maria Thimme. Frankfurt a.M. 1994.

Ingold, Felix Philipp: *»Übersetzung« als poetisches Verfahren*. In: Michel Leiris: *Wörter ohne Gedächtnis/Große Schneeflucht*. Frankfurt a.M. 1991, S. 96-107.

Jakobson, Roman: *Linguistik und Poetik*. In: ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. Hg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. 2. Aufl. Frankfurt a.M. 1989, S. 83-121.

Jannidis, Fotis u.a. (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen 1999.

Jecker, Hanspeter: *Ketzer – Rebellen – Heilige. Das Basler Täufertum von 1580-1700*, Liestal 1998 (= Quellen und Forschungen zur Geschichte und Landeskunde des Kantons Basel-Landschaft, Bd. 64).

Kafitz, Dieter: *Johannes Schlaf – Weltanschauliche Totalität und Wirklichkeitsblindheit. Ein Beitrag zur Neubestimmung des Naturalismus-Begriffs und zur Herleitung totalitärer Denkformen*. Tübingen 1992.

Kaminski, Nicola: *EX BELLO ARS oder Ursprung der »Deutschen Poeterey«*. Heidelberg 2004.

Katz, Steven T./Biderman, Shlomo/Greenberg, Gershon (Hg.): *Wrestling with God. Jewish Theological Responses during and after the Holocaust*. Oxford/New York 2007.

Keppler-Tasaki, Stefan/Kocher, Ursula (Hg.): *Georg Philipp Harsdörffers Universalität: Beiträge zu einem uomo universale des Barock*. Berlin/New York 2011.

Kernmayer, Hildegard: *Judentum im Wiener Feuilleton (1848-1903). Exemplarische Untersuchungen zum literarästhetischen und politischen Diskurs der Moderne*. Tübingen 1998.

Kiedaisch, Petra (Hg.): *Lyrik nach Auschwitz. Adorno und die Dichter.* Stuttgart 1995.

Kiermeier-Debre, Joseph/Vogel, Fritz: *Menschenalphabete*. Marburg 2001.

Kilcher, Andreas B.: *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma. Die Konstruktion einer ästhetischen Kabbala seit der Frühen Neuzeit*. Stuttgart/Weimar 1998.

Kilcher, Andreas B.: *mathesis und poiesis. Die Enzyklopädik der Literatur 1600-2000*. München 2003.

Kilcher, Andreas B.: *Theorie des alphabetisierten Textes*. In: Paul Michel u.a. (Hg.): *Allgemeinwissen und Gesellschaft*. Aachen 2007, S. 75-94.

Kittler, Friedrich: *Aufschreibesysteme 1800-1900*. 4., vollständig überarbeitete Neuauflage. München 2003.

Klinkowitz, Jerome: *The self-apparent Word. Fiction as Language, Language as Fiction*. Carbondale/Edwardsville 1984.

Knight, Kenneth G.: *Harsdörffers »Gesprächspiele« und ihre Nachwirkung.* In: Italo Michele Battafarano (Hg.): *Georg Philipp Harsdörffer: Ein deutscher Dichter und europäischer Gelehrter*. Bern u.a. 1991, S. 181-194.

Kommentare zur Neuen Musik 1. Mit Beiträgen von Karlheinz Stockhausen u.a. Köln 1960.

Körte, Mona: *Die Uneinholbarkeit des Verfolgten. Der Ewige Jude in der literarischen Phantastik.* Frankfurt a.M. 2000.

Kreis, Georg: *Die Rückkehr des J-Stempels. Zur Geschichte einer schwierigen Vergangenheitsbewältigung*. Zürich 2000.

Kreis, Georg: *Die Schweiz im Zweiten Weltkrieg*. Aktualisierte Neuausgabe. Innsbruck/Wien 2011.

Kristeva, Julia: *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris 1974.

Kristeva, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt a.M. 1978.

Kuon, Peter (Hg.): *OULIPO – POETIQUES*. Actes du Colloque de Salzburg 23-25 avril 1997. Tübingen 1999.

La Charité, Virginia: *Mallarmés »Livre«: The Graphomatics of the Text*. In: *Symposium. A Quarterly Journal in Modern Foreign Literatures* 34 (Herbst 1980), Nr. 3, S. 249-259.

Landfester, Ulrike: *Stichworte. Tätowierung und europäische Schriftkultur*. Berlin 2012.

Lerch, Fredi: *Begerts letzte Lektion: ein subkultureller Aufbruch*. Zürich 1996.

Lerch, Fredi: *Muellers Weg ins Paradies: Nonkonformismus im Bern der sechziger Jahre*. Zürich 2001.

Leucht, Robert: *Experiment und Erinnerung. Der Schriftsteller Walter Abish*. Wien/Köln/Weimar 2006.

Leuenberger, Stefanie: *Die Buchstaben des 20. Jahrhunderts. Annäherungen an »Alphabetical Africa«*. In: *99 Arten, das Ich und die Welt zu erfinden. Walter Abish: Materialien und Analysen*. Hg. von Robert Leucht. Bonn 2008, S. 88-110.

Leuenberger, Stefanie: *»Ich kann dort nicht atmen, wo du mich hinstellst«. Philosemitismus in Ingeborg Bachmanns »Malina«*. In: *Philosemitismus. Rhetorik, Poetik, Diskursgeschichte*. Hg. von Georg Braungart und Philipp Theisohn. Paderborn 2016, S. 357-377.

Lewis, John: *Physics and Chemistry of the Solar System*. San Diego 1995.

Liede, Alfred: *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache*. 2. Aufl. Mit einem Nachtrag *Parodie*, ergänzender Auswahlbibliographie, Namenregister und einem Vorwort neu herausgegeben von Walter Pape. Berlin/New York 1992.

Lista, Giovanni: *Futurisme. Manifestes – Proclamations – Documents*. Lausanne 1973.

Lista, Giovanni: *F. T. Marinetti. L'anarchiste du futurisme*. Paris 1995.

Luz, Christine: *Technopaignia. Formspiele in der griechischen Dichtung*. Leiden 2010.

Madrasch-Groschopp, Ursula: *Die Weltbühne. Porträt einer Zeitschrift.* Berlin 1983.

Magné, Bernard: *Voyages divers*. In: Georges Perec: *Le Voyage d'hiver*/Jacques Roubaud: *Le Voyage d'hier. Précédés de Voyages divers, préface de Bernard Magné. Suivis de Voyages d'envers, postface de Julien Bouchard.* 2. Aufl. Nantes 1997, S. 9-13.

Maissen, Thomas: *Geschichte der Schweiz*. 4., korr. Aufl. Baden 2012.

Malinovich, Nadia: *Une expression du »Réveil juif« des années vingt: La revue*

Menorah (1922-1933). In: *Archives Juives. Revue d'histoire des Juifs* 37, H. 1 (2004), S. 86-96.

Marchal, Bertrand (Hg.): *Stéphane Mallarmé.* Coll. Mémoire de la critique. Paris 1998, S. 269-278.

Marti, Kurt/Lüthi, Kurt/von Fischer, Kurt: *Moderne Literatur, Malerei und Musik, drei Entwürfe zu einer Begegnung zwischen Glaube und Kunst*. Zürich/Stuttgart 1963.

Massin, Robert: *La lettre et l'image. La figuration dans l'alphabet latin du huitième siècle à nos jours*. Préface de Raymond Queneau. Paris 1970.

Mathews, Harry/Brotchie, Alastair (Hg.): *Oulipo-Compendium. Revised and Updated*. 3. Aufl. London 2011.

Mattenklott, Gert: *Körperkult, Ökosophie und Religion. Ein kritisches Vorwort zur Neuauflage des Fidus-Buches von Janos Frecot, Johann Friedrich Geist und Diethart Kerbs*. In: Janos Frecot/Johann Friedrich Geist/Diethart Kerbs: *Fidus 1868-1948: Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen*. Hamburg 1997, S. VII-XXVIII.

Mayer, Hans: *Aussenseiter*. Frankfurt a.M. 1981.

McCaffery, Larry/Gregory, Sinda (Hg.): *Alive and Writing: Interviews with American Authors of the 1980s*. Urbana 1987.

McGuinness, Patrick: *Mallarmé and the Poetics of Explosion*. In: *MLN. French Issue* 124 (September 2009), Nr. 4, S. 797-824.

Meichtry, Wilfried: *Mani Matter. Eine Biographie*. München 2013.

Merkel, Wolfgang (Hg.): *Systemwechsel 1. Theorien, Ansätze und Konzeptionen*. Opladen 1994.

Merkel, Wolfgang/Sandschneider, Eberhard/Segert, Dieter (Hg.): *Systemwechsel 2. Die Institutionalisierung der Demokratie*. Opladen 1996.

Mondor, Henri: *La Vie de Mallarmé*. Paris 1941.

Mosse, George L.: *Der Erste Weltkrieg und die Brutalisierung der Politik. Betrachtungen über die politische Rechte, den Rassismus und den deutschen Sonderweg*. In: Manfred Funke u.a. (Hg.): *Demokratie und Diktatur. Geist und Gestalt politischer Herrschaft in Deutschland und Europa*. Düsseldorf 1987, S. 127-139.

Müller, Götz: *Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur*. Stuttgart 1989.

Müller, Lothar: *Litfasssäule. Entscheidung: Gomringers Gedicht und die Hochschule*. In: Süddeutsche Zeitung, 24.1.2018, S. 12.

Muschg, Walter: *Gotthelf: Die Geheimnisse des Erzählers*. München 1931.

Ohmer, Anja: *Textkunst. Konkretismus in der Literatur*. Berlin 2011.

Oriol, Philippe: *Bernard Lazare*. Paris 2003.

Ottinger, Didier u.a. (Hg.): *Le futurisme à Paris. Une avant-garde explosive*. Paris 2008.

Pearce, Richard: *The Novel in Motion*. Columbus 1983.

Picard, Max: *Wort und Wortgeräusch*. Hamburg 1953.

Plumpe, Gerhard: *Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf*. Opladen 1995.

Prieberg, Fred: *Musica ex machina*. Berlin 1960.

Radrizzani, René (Hg.): *Die bewegende Kraft von Klang und Farbe. Die Grunow-Lehre*. Wilhelmshaven 2004.
Rancière, Jacques: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Aus dem Französischen von Richard Steurer. Frankfurt a.M. 2002.
Rancière, Jacques: Überlegungen zur Frage, was heute Politik heißt. In: *Dialektik – Zeitschrift für Kulturphilosophie* 1 (2003), S. 113-122.
Rancière, Jacques: *Zehn Thesen zur Politik*. Aus dem Französischen von Mark Blankenburg. Zürich/Berlin 2008.
Rancière, Jacques: *Mallarmé. Politik der Sirene.* Aus dem Französischen von Richard Steurer. Zürich 2012.
Rasehorn, Theo: *Rechtspolitik und Rechtsprechung. Ein Beitrag zur Ideologie der »Dritten Gewalt«*. In: Karl Dietrich Bracher/Manfred Funke/Hans-Adolf Jacobsen (Hg.): *Die Weimarer Republik 1918-1933. Politik, Wirtschaft, Gesellschaft*. Düsseldorf 1987, S. 407-428.
Reuchlein, Georg: *»Man lerne von der Psychiatrie«. Literatur, Psychologie und Psychopathologie in Alfred Döblins »Berliner Programm« und »Die Ermordung einer Butterblume«*. In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* XXIII, H. 1, 1991, S. 10-63.
Ribière, Mireille/Magné, Bernard: *Les Poèmes hétérogrammatiques*. Cahiers Georges Perec Nr. 5. Paris 1992.
Riha, Karl/Wende-Hohenberger, Waltraud: *Dada Zürich. Texte, Manifeste, Dokumente*. Stuttgart 2006.
Ritte, Jürgen: *Das Sprachspiel der Moderne. Eine Studie zur Literarästhetik Georges Perecs*. Köln 1992.
Roger, Thierry: *Art et anarchie à l'époque symboliste : Mallarmé et son groupe littéraire.* In: *Fabula. La recherche en littérature/Les colloques. Colloques en ligne. Théories, notions, catégories. De l'absolu littéraire à la relégation : le poète hors les murs*. Colloque ANR – Histoire des idées de littérature. Montpellier III, 16.-17. Juni 2011. Aufsatz publiziert 12. Dezember 2014. http://www.fabula.org/colloques/document2443.php [4.1.2022]
Rothenberg, Jerome u.a. (Hg.): *A big jewish Book: Poems and other Visions of the Jews from tribal Times to Present*. New York 1978.
Rothenberg, Jerome/Lenowitz, Harris: *Exiled in the Word. Poems and Other Visions of the Jews from Tribal Times to Present*. Washington 1989.
Rühm, Gerhard (Hg.): *Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen*. Erweiterte Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg 1985.
Rushdy, Ashraf: *American lynching*. New Haven 2012.

Sauer, Bernhard: *Schwarze Reichswehr und Fememorde. Eine Milieustudie zum Rechtsradikalismus in der Weimarer Republik*. Berlin 2004.
Saxl, Fritz: *Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst*. In: *Bericht über den 12. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Psychologie in Hamburg 1931*, Jena 1932, S. 13-25.
Schafroth, Anna: *Emil Zbinden 1908-1991. Für und wider die Zeit*. Bern 2008.
Scherer, Jacques: *Le »Livre« de Mallarmé. Premières recherches sur des documents inédits*. Préface de Henri Mondor. Paris 1957.

Schirmann, Léon: *Die Verfahren des Sondergerichts Altona/Kiel 1932-1937 gegen die Verdächtigen des Altonaer Blutsonntags*. In: Robert Bohn/Uwe Danker (Hg.): *»Standgericht der inneren Front«: Das Sondergericht Altona/Kiel 1932-1945*. Hamburg 1998, S. 139-165.

Schlösser, Hermann: *Von »alpha« zu »ALPHA«. Eine Wiener Lyrikzeitschrift der fünfziger Jahre – heute gelesen*. In: *Im Keller. Der Untergrund des literarischen Aufbruchs nach 1945*. Hg. von Evelyne Polt-Heinzl und Daniela Strigl. Wien 2006, S. 117-134.

Schmadel, Lutz D.: *Dictionary of Minor Planet Names*. 6. Ed., Vol. 2. Berlin/Heidelberg 2012.

Schmeh, Klaus: *Codeknacker gegen Codemacher. Die faszinierende Geschichte der Verschlüsselung*. 3. Aufl. Dortmund 2014.

Schmidt-Bergmann, Hansgeorg (Hg.): *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Reinbek bei Hamburg 1993.

Schmitz-Emans, Monika: *Schrift und Abwesenheit. Historische Paradigmen zu einer Poetik der Entzifferung und des Schreibens*. München 1995.

Schmitz-Emans, Monika: *Mehrsprachige Texte als Stil-Übungen. Poetische Reflexionen über Vielsprachigkeit und multiple Identitäten.* In: Hartmut Kugler (Hg.): *www.germanistik2001.de. Vorträge des Erlanger Germanistentags*. Bd. 1. Bielefeld 2002, S. 143-159.

Schmitz-Emans, Monika: *Gebändigte oder freigelassene Wörter? Über Alphabet und Wörterbuch als poetologische Modelle*. In: Achim Geisenhanslüke/Georg Mein/Franziska Schößler (Hg.): *Das Subjekt des Diskurses. Festschrift für Klaus-Michael Bogdal*. Heidelberg 2008, S. 343-362.

Schmitz-Emans, Monika/Daniel-Pascal Zorn (Hg.): *ABC-Bücher. Über Buchstaben und Alphabetisches in der Literatur*. Bochum/Essen 2010.

Schöne, Albrecht: *Säkularisierung als sprachbildende Kraft. Studien zur Dichtung deutscher Pfarrersöhne*. 2., überarbeitete und ergänzte Aufl. Göttingen 1968.

Schöpp, Joseph: *Ausbruch aus der Mimesis: Der amerikanische Roman im Zeichen der Postmoderne*. München 1990.

Scholem, Gershom: *Ursprung und Anfänge der Kabbala*. Berlin 1962.

Scholem, Gershom: *Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala*. In: ders.: *Judaica 3*. Frankfurt a.M. 1973, S. 7-70.

Scholem, Gershom: *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*. Frankfurt a.M. 1980.

Scholem, Gershom: *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*. 6. Aufl. Frankfurt a.M. 1989.

Scholz, Bernhard F.: *Leonardo da Vincis Proportionsfigur: Beschreibung, Zeichnung, Stereotyp, Kontrafaktur*. In: *Texte, Bilder, Kontexte. Interdisziplinäre Beiträge zu Literatur, Kunst und Ästhetik der Neuzeit.* Hg. von Ernst Rohmer u.a. (Beihefte zu *Euphorion: Zeitschrift für Literaturgeschichte* 36). Heidelberg 2000, S. 313-361.

Schrire, Theodore: *Hebrew Amulets. Their Decipherment and Interpretation*. London 1966.

Schütt, Julian: *Germanistik und Politik. Schweizer Literaturwissenschaft in der Zeit des Nationalsozialismus*. Zürich 1996.

Schulze, Holger: *Das aleatorische Spiel. Erkundung und Anwendung der nichtintentionalen Werkgenese im 20. Jahrhundert*. München 2000.

Sed-Rajna, Gabrielle u.a. (Hg.): *Die jüdische Kunst*. Aus dem Französischen von Peter Wild und Ute Wikenhauser. Freiburg/Basel/Wien 1987.
Shahar, Galili: *Der Ort und die unheilige Sprache. Versuch über die neue israelische Literatur*. In: Hiltrud Wallenborn u.a. (Hg.): *Der Ort des Judentums in der Gegenwart. 1989-2002*. Berlin 2004, S. 205-222.
Shahar, Galili: *theatrum judaicum. Denkspiele im deutsch-jüdischen Diskurs der Moderne.* Bielefeld 2007.
Siebenhaar, Beat: *Die deutschen Sprachinseln auf den Jurahöhen der französischsprachigen Schweiz*. In: *Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik* 71 (2004), S. 180-212, hier S. 181.
Simmel, Georg: *Soziologie der Geselligkeit*. In: ders.: *Soziologische Ästhetik*. Hg. und eingeleitet von Klaus Lichtblau. Bodenheim 1998, S. 191-205.
Singh, Simon: *Geheime Botschaften. Die Kunst der Verschlüsselung von der Antike bis in die Zeiten des Internet*. 5. Aufl. München 2004.
Somers-Willett, Susan B. A.: *The Cultural Politics of Slam Poetry. Race, Indentity, and the Performance of Popular Verse in America*. Ann Arbor 2009.
Sorg, Reto/Würffel, Stefan Bodo (Hg.): *Utopie und Apokalypse in der Moderne*. München 2010.
Sprecher, Margrit: *Plötzlich Bösewicht. Der Schweizer Eugen Gomringer war eines der ersten Opfer der Identitätspolitik. Wie geht es dem Erfinder der Konkreten Poesie heute? Ein Treffen*. In: Neue Zürcher Zeitung, 3.5.2021.
Sprengel, Peter: *Institutionalisierung der Moderne: Herwarth Walden und »Der Sturm«*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 110 (1991), S. 247-281.
Sprengel, Peter: *Literatur im Kaiserreich. Studien zur Moderne*. Berlin 1993.
Sprengel, Peter: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*. München 2004.
Starobinski, Jean: *Wörter unter Wörtern. Die Anagramme von Ferdinand de Saussure*. Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1980.
Stemberger, Günter: *Einleitung in Talmud und Midrasch*. 8., neubearb. Aufl. München 1992.
Stockhammer, Robert: *Zaubertexte. Die Wiederkehr der Magie und die Literatur 1880-1945*. Berlin 2000.
Stockhammer, Robert/Arndt, Susan/Naguschewski, Dirk (Hg.): *Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*. Berlin 2007.
Stonehill, Brian: *The Self-Conscious Novel: Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon*. Philadelphia 1998.
Szeemann, Harald u.a.: *Monte Verità. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie*. Locarno 1980.
Szondi, Peter: *Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts*. In: ders.: *Schriften II*. Frankfurt a.M. 1978, S. 345-388.

Theisohn, Philipp: *Plagiat. Eine unoriginelle Literaturgeschichte*. Stuttgart 2009.
Theisohn, Philipp: *Die kommende Dichtung. Geschichte des literarischen Orakels 1450-2050*. München 2012.
Theisohn, Philipp: *Die erzählerische Funktion der Mundart. Sprachebenen in Gotthelfs »Erdbeeri Mareili«*. In: *Sprachspiegel* 69 (2013), H. 4, S. 108-116.
Theisohn, Philipp: *Mundart, Medien und Medizin in Gotthelfs ›Anne Bäbi Jowä-*

ger‹ (1843/44). In: Simon Aeberhard/Caspar Battegay/Stefanie Leuenberger (Hg.): *dialÄktik. Deutschschweizer Literatur zwischen Mundart und Hochsprache*. Zürich 2014, S. 23-47.

Thomas, Édith: *Louise Michel ou la Velléda de l'anarchie*. Paris 1971.

Torry, Glenn E. (Hg.): *General Henri Berthelot and Romania: Mémoires et Correspondance 1916-1919.* Boulder 1987.

Trachtenberg, Joshua: *Jewish Magic and Superstition.* A Study in Folk Religion. New York 1939.

Utz, Peter: *Von der »Amazone« zum »Zeitungsbureau«. Robert Walsers »Alphabet« und das literarische Buchstabieren*. In: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge XXXII (2022), H. 1, S. 105-125.

van Montfrans, Manet: *Georges Perec. La Contrainte du réel*. Amsterdam/Atlanta 1999.

Voermanek, Wilderich: *Untersuchungen zur Kunsttheorie des »Sturm«-Kreises*. Berlin 1970.

Vogel, Marianne: *Zwischen Wort und Bild. Das schriftliche Werk Paul Klees und die Rolle der Sprache in seinem Denken und in seiner Kunst*. München 1992.

von Matt, Peter: *Der Dialekt als Sprache des Herzens? Pardon, das ist Kitsch!* In: *Der Tagesanzeiger*, 16. Oktober 2010. http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/diverses/Der-Dialekt-als-Sprache-des-Herzens-Pardon-das-ist-Kitsch-/story/12552220 [4.1.2022].

von Matt, Peter: *Dada – eine Miniatur*. In: ders.: *Das Kalb vor der Gotthardpost. Zur Literatur und Politik der Schweiz*. München 2012, S. 292-293.

von Maur, Karin (Hg.): *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. München 1985.

von Maur, Karin u.a.: *Ernst Ludwig Kirchner – Der Maler als Bildhauer. Ausstellung Staatsgalerie Stuttgart 12.4.-27.7.2003*. Ostfildern-Ruit 2003.

Wagner, Christoph: *»exacte versuche im bereich der kunst«? Paul Klee und Hans Kayser*. In: *Paul Klee. Melodie und Rhythmus*. Hg. vom Zentrum Paul Klee, Bern. Ostfildern 2006, S. 109-119.

Weigel, Sigrid: *Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Kriegern*. Paderborn 2007.

Weinberg, Bernard: *Les limites de l'hermétisme, ou hermétisme et intelligibilité*. In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 15 (1963), Nr. 1, S. 151-161; http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1963_num_15_1_2250 [4.1.2022]

Weiss, Christina: *Seh-Texte. Zur Erweiterung des Textbegriffs in konkreten und nach-konkreten visuellen Texten*. Nürnberg 1984.

Werckmeister, Otto Karl: *Versuche über Paul Klee*. Frankfurt a.M. 1981.

Wheatley, Henry Benjamin: *Of Anagrams. A Monograph Treating of their History from the Earliest Ages to the Present Time; with an Introduction, containing Numerous Specimens of Macaronic Poetry, Punning Mottoes, Rhopalic, Shaped, Equivocal, Lyon, and Echoverses, Alliteration, Acrostics, Lipograms, Chronograms, Logograms, Palindromes, Bout Rimés*. London 1862.

Wunderli, Peter: *Ferdinand de Saussure und die Anagramme. Linguistik und Literatur.* Tübingen 1972.

Yagil, Limor: *Chrétiens et Juifs sous Vichy, 1940-1944: sauvetage et désobéissance civile*. Paris 1995.

Zeller, Rosmarie: *Spiel und Konversation im Barock. Untersuchungen zu Harsdörffers »Gesprächspielen«*. Berlin/New York 1972.

Zymner, Rüdiger: *Manierismus. Zur poetischen Artistik bei Johann Fischart, Jean Paul und Arno Schmidt*. Paderborn u.a. 1995.

Zymner, Rüdiger/Fricke, Harald: *Einübung in die Literaturwissenschaft*. 5. Aufl. Paderborn 2007.

Lexikonartikel, Nachschlagewerke

Fohrer, Georg u.a. (Hg.): *Hebräisches und aramäisches Wörterbuch zum Alten Testament*. Berlin/New York 1971.

Haverkamp, Anselm: *Anagramm*. In: *Ästhetische Grundbegriffe*. Studienausgabe. Band 1. Stuttgart/Weimar 2010, S. 133-153.

Jecker, Hanspeter: Täufer. In: *Historisches Lexikon der Schweiz.* Elektronische Publikation *HLS*, Version von 2012. http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D11421.php [4.1.2022].

Kilcher, Andreas: *Tikkun*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie.* Hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Bd. 10. Basel 1998, Sp. 1221-1223.

Ladendorf, Otto: *Historisches Schlagwörterbuch. Ein Versuch.* Strassburg 1906. https://archive.org/details/bub_gb_Rq0PAAAAQAAJ/page/n3/mode/2up [4.1.2022]

Link-Heer, Ursula: *Manier/manieristisch/Manierismus*. In: *Ästhetische Grundbegriffe*. Studienausgabe. Hg. von Karlheinz Barck u.a. Bd. 3. Stuttgart 2010, S. 790-846.

Das Schweizerische Idiotikon digital. Online-Wörterbuch: http://www.idiotikon.ch/index.php?option=com_content&view=article&id=272&Itemid=195 [4.1.2022]

Till, Dietmar: *Verbergen der Kunst (lat. dissimulatio artis)*. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. von Gert Ueding. Bd. 9. Tübingen 2009, 1034-1042.

von Greyerz, Otto/Bietenhard, Ruth: *Berndeutsches Wörterbuch. Für die heutige Mundart zwischen Burgdorf, Lyss und Thun*. 8. Aufl. 2005.

Zeitschriften

Cosmopolis. Revue internationale: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30975z/f37.item.r= [4.1.2022]

Der Sturm: http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=cl&cl=CL1&sp=bmtnabg&e=-------en-20-bmtnabg-1--txt-txIN-Sturm------ [4.1.2022]

Fabula. La recherche en littérature: http://www.fabula.org [4.1.2022]

Poesia: http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=cl&cl=CL1&sp=bmtnaai&e=-------en-20--1--txt-txIN------- [4.1.2022]

Sturm-Bühne. Jahrbuch des Theaters der Expressionisten: http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=cl&cl=CL1&sp=bmtnaal&e=-------en-20--1--txt-txIN------- [4.1.2022]

Abbildungen

Autorin und Verlag haben sich bemüht, alle Rechteinhaber ausfindig zu machen. In Fällen, wo dies nicht gelungen ist, bitten wir um Mitteilung.

Dank

Die vorliegende Studie wurde 2016 vom Departement Geistes-, Sozial- und Staatswissenschaften der ETH Zürich als Habilitationsschrift angenommen. Im Zeitraum bis zur Drucklegung wurden die Kapitel überarbeitet und in einigen Punkten ergänzt.

Herzlich danken möchte ich Prof. Monika Schmitz-Emans, Prof. Andreas Kilcher, Prof. Peter Utz und Prof. Lutz Wingert für ihre Gutachten und die darin enthaltenen Anregungen und Hinweise. Sehr dankbar bin ich zudem Shqipe Bajrami-Grohs, Stephan Grohs und Selvete Bajrami für Lektüre, Rat und Unterstützung beim Schreiben der vorliegenden Arbeit. Alexander Alon, Christian Jany, Jörg Marquardt, Philipp Theisohn und meinem Partner Andreas Buss danke ich für ihre kollegialen Ratschläge. Ein grosser Dank gebührt meiner Familie und meinen Eltern für die stetige Unterstützung und für die grosszügige Förderung meiner Forschungstätigkeit.

Personenregister